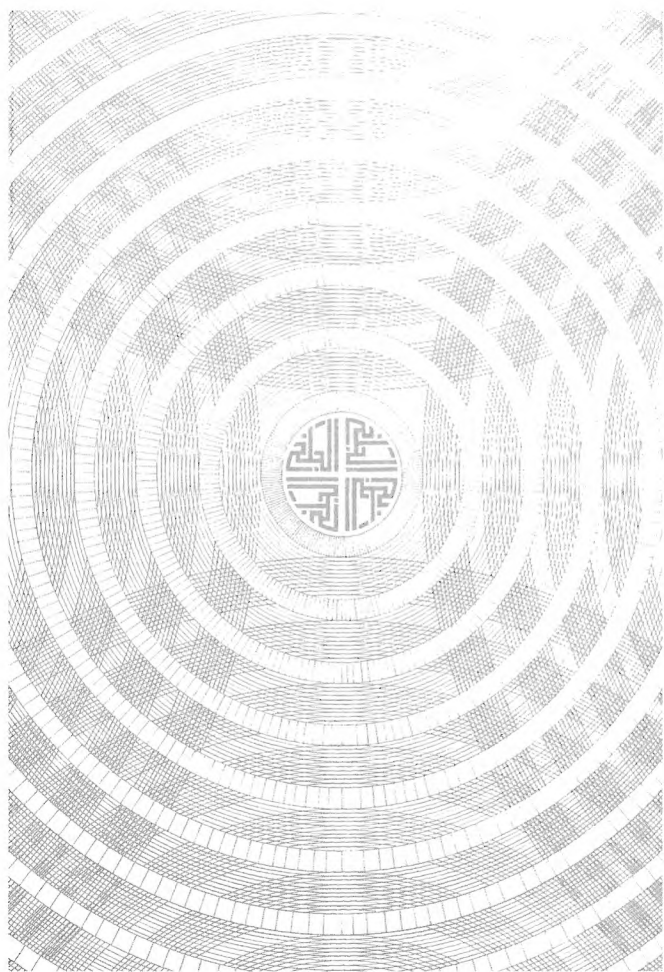


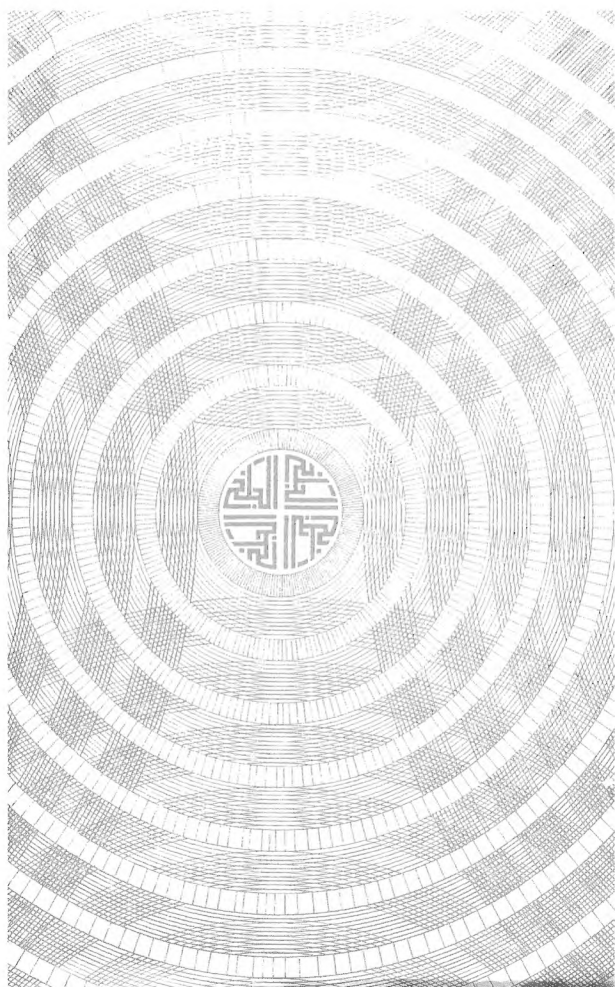
المسرحية في الأدب العربي الحديث
١٨٤٧ — ١٩١٤

تأليف
الدكتور محمد روستف فحم
مدرس كاتبة اللغة العربية وكذا أستاذ الأدب العربي الحديث
الجامعة الأمريكية في بيروت

دار الثقافة
بيروت - لبنان







المراجعة في الأدب العربي الحديث

المسرحية في الأدب العربي الحديث

١٨٤٧ - ١٩١٤

تأليف
الدكتور محمد يوسف مجرم
رئيس دائرة اللغة العربية وآدابها وأستاذ الأدب العربي الحديث
الجامعة الأميركية في بيروت

من مقدمة الطبعة الاولى

... ودراستي السابقة للقصة ، اقتنعتني بضرورة دراسة الوجه الثاني لها ، وهو المسرحية . والمسرحية والقصة ، كما يقول الفرييون ، ام وابنتها ، وهما لا يتفصلان في مجال الدراسة ، وان كان لكل منهما خصائصه وم شخصاته التي ينفرد بها . وقد قوي هذا الاتجاه في نفسي حين رأيت ان اكثر هؤلاء الادباء الذين عالجوا كتابة القصة او ترجمتها ، اسهموا كذلك في حركة المسرح ، وكان لهم فيها نصيب كبير . وارجو ان تكون هذه الخطوات التي قطعتها في هاتين الدراستين ، وما أحسنه لي من جمع المصادر والمراجع والاطلاع عليها بدقة واساطلة ، خير معين لي على المضي الى غايتي الكبرى ، وهي كتابة تاريخ شامل للادب العربي الحديث .

وقد تمرست في اثناء دراستي للمسرحية بتجارب قاسية ، وتحملت كثيراً من المشاق ، بسبب تشعب الموضوع واتساع محيطه ، وشموله الواناً من الدراسات الجزئية ، الخاصة بالحياة الاجتماعية والادبية في القرن الماضي ومطلع هذا القرن . وهذا الاتساع اقتضى مني جهداً متصلاً واستغرق زمناً طويلاً . وهذا شأن دراساتي الادبية الحديثة عامة ، لان اكثرها بكر ، لم يتعرض له الدارسون ، ولم يتناولوه تناولاً جدياً شاملاً ، يوفر على المتخصصين كثيراً من الجهد والوقت ، ويهيء لهم اسباب التعمق في الدراسات التي ينهضون بعصها .

... وعندما تقدمت الى دراسة أدبنا المسرحي ، وجدت لزماً عليّ ان اربطه ببيئته الطبيعية وهي المسرح . فالمسرحية تتميز من سائر فنون الأدب

الآخري ، بأنها تكتسب لتمثل على المسرح . والمسرح ومثليه وجمهوره أو
في توجيه الكتاب الذين يسهون في الحركة المسرحية ، مؤلفين أو مترجمين
أو معربين ..

فنحن اذا درسنا تاريخ المسرح العالمي ، وجدنا ان الكتاب كانوا يؤلفون
مسرحياتهم ، وهم مقيدون بآلية المسرح واستعماده الفني . وقد لاحظ النقاد ،
وهم على حق ، انهم لا يستطيعون تذوق مسرحية من مسرحيات سوفوكليس
أو شكسبير أو موليير أو ايسن مثلاً ، وتقديرها على الوجه الصحيح ، الا اذا
اتبع لهم ان يتصوروا الظروف المسرحية الصرفة ، التي ظهرت فيها مسرحيات
هؤلاء الكتاب . فلعجيم المسرح من ضيق واتساع ، ولشكل بنائه ونوع
مناظره اثر ملموس في تكييف البناء الفني للمسرحية . فضيق المسرح مثلاً ،
كان يفرض على الكاتب ان يختار حبكة بسيطة . وثقل المناظر وصعوبة نقلها
وتبديلها بسرعة ، كانا يحملان الكاتب على ان يقصر مسرحيته على مناظر
قليلة ، أو على منظر واحد لا يتغير . وكانت قلة المناظر وارتفاع تكاليف
تجهيزها ، تبيحان لكاتب مثل شكسبير ، ان يسهب في وصف المنظر ، وان
يستعين بقدرته على الحوار المصور المعبر ، ليسد النقص الآلي في المسرح الذي
يمثل عليه .

وكذلك كان الكاتب يحسب حساباً لاستعداد الممثل وموهبته في الاداء
الفني . وكان ، تبعاً لذلك ، يضطر الى ان يعمل مع الممثل في جو تسوده روح
الالفة والمودة والتعاطف . وقضية التعاون بين المؤلف والممثل ، قائمة ما قام
المسرح ، فالأولف التابه ، لا يستطيع ان يقدم الى الجمهور اثرأ فنياً مستساغاً ،
الا اذا أعانه الممثل ، بموهبته واستعداده ، على إبراز هذا الأثر على الوجه الذي
اراده . والكاتب هو خير من يفهم ما عليه عليه عقله وقلبه . والممثل القدير
هو خير من يخرج نتيجة هذا الفهم العميق ، الى الجمهور ، واضحة مؤثرة .

وبلشنا تاريخ المسرح ، ان كبار الكتاب المسرحيين ، ومنهم شكسبير
وموليير ، كانوا يمثلين قبل ان تشتد سواعدهم ويقدموا على التأليف . وقد

كان لخبرتهم الطويلة في التأليف أثر كبير في نجاح مسرحياتهم ، واحتوائها على العناصر الفنية المؤثرة . وينبشنا تاريخ المسرح أيضاً ، ان كثيراً من الكتاب كانوا يفتشون ادوارهم تفصيلاً على ممثلين بأعيانهم . ولنضرب مثلاً على ذلك ، مولير الكاتب المسرحي الخالد . فقد كان يكتب ادوار مسرحياته لاجزاء فرقتهم . ويحتفظ لنفسه ، وهو الممثل البارز ، بالادوار الاولى . وكان اثر ذلك واضحاً في المسرحية ، اذ كان يصف ملاعبه الخاصة ، ويدخل (شعاليه) في الادوار . كما كان يرسم بعض الادوار ليمثلها صهره الاعرج بيجار . وكان يترك بعض الادوار للامعة ، لزوجته الجذابة ارماند بيجار . وما رواه تاريخ المسرح العالمي عن مولير ، يرويه أيضاً عن سوفوكليس وشكسبير وفكتوريان ساردو وادمون رويستان وغيرهم . ويرويه تاريخ مسرحنا عن يعقوب صنوع والقباني ونجيب الرحباني وسواهم .

وأثر الجمهور في تكييف النتائج الفني وتوجيه الكتاب ، لا يقل عن أثر المسرح والممثل . فالجمهور له عقلية والمجاهدات الخاصة . وله رغباته وميوله ، التي تكون في الاكثر تمبيراً صادقاً عن روح العصر . ولقد كان لجمهورنا أثر كبير في الأدب المسرحي الذي ظهر في هذه الفترة . فكان المؤلف يضطر الى مراعاة ذوقه ، فيلجئ لمشاهد الفناء والرقص في اكثر الأدوار ، ويأتي بالفكاهة الرخيصة والنكتة الشعبية ، ويضيق بتقدم مشاهد المبارزات الدامية والمواقف القرامية المتوهجة . ويضطر أخيراً الى تقليد عنصر الخير على عنصر الشر ، وانهاء المسرحية بزواج البطل من حبيبته ، بعد ان اقتحم في سبيلها الصعاب ، وذلل العقبات وقاوم ظلم الآباء ، او ضغط الهيئة الاجتماعية . وكان المترجم او العرب يضطر الى تفسير نهايات المسرحيات ، كما فعل طانيوس عبده ، في ترجمته هاملت ، وكما فعل نجيب الحداد في تعريبه لهراتلي . فقد أبى الذوق المسرحي العام على طانيوس عبده ان يبيت هاملت مسموماً بعد ان انتقم لأبيه ، كما أبى على الحداد ، ان يبيت حداداً منتحراً بالسهم ، بعد ان قاوم الملك ، وتكبر للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحبيبته . وقد ذكرنا في حديثنا عن

صنوع ، كيف كان الجمهور يتدخل في المسرحية ، ويفرض على الممثلين ان يمددوا تمثيل بعض المواقف ، التي خرجت معهم عفواً في مسرحية سابقة .

هذه الاسباب جميعها ، حملتني على دراسة تاريخ المسرح العربي بطريقة علمية محيطة . وقد عنيت بهذه الدراسة ايضاً ، لأسباب اخرى ، لعل من أهمها ما لحسته من تحبط الباحثين والمؤرخين ، الذين تعرضوا للكتابة عن تاريخ المسرح العربي في الصحف والمجلات والكتب . وأرى ان ما وقعوا فيه من الاخطاء ، كان نتيجة حتمية لامال الكتاب المعاصرين ، وعدم التفاتهم الى كتابة تاريخ الرواد ، الذين مهدوا السبيل لظهور المسرح العربي الحديث . كما كان نتيجة لانعدام حركة النقد الجدي ، القائم على الثقافة المميقة المحيطة ، والحساسية الفنية والتلبه الوجداني ، والتجرد عن الهوى والميل .

اضف الى ذلك ، ان هنالك ثغرات واسعة في تاريخ الأدب المسرحي ، لا يتيسر لنا سدّها الا اذا اطلعنا على تاريخ تطور المسرح . كما ان نقرأ كثيراً من اصحاب الفرق والممثلين ، يرتبط تاريخهم الفني بتاريخ ادبنا المسرحي ، ومنهم مارون النقاش ويعقوب صنوع وصلاح النقاش والقباني . وهؤلاء جميعاً لا نستطيع ان ندرس آراهم الادبية المسرحية ، دراسة واعية ، الا اذا مهدنا لهذه الدراسة بكتابة تاريخهم المسرحي .

ثم ان تاريخ المسرح وتطوره في امة من الامم ، مقياس حضاري ومبارك اجتماعي . وطبيعة المسرح العربي ونوعه وألوان المسرحيات التي ظهرت عليه ، حقائق تاريخية وحضارية ، يستفيد منها المؤرخ او الباحث الاجتماعي ، الذي يتعرض لدراسة هذه الفترة .

والمراجع التي تعين على دراسة تاريخ المسرح العربي في هذه الفترة ، قليلة ومحدودة . واكثرها مما لا يصح الاعتماد عليه نظراً لما تطرق اليه من الروايات الانحراف والهوى ، ولانه مكتتب في فترة متأخرة ، بعد ان ضاعت المواد الاولى التي ينبغي للمؤرخ جمعها وتلخيصها ، حتى يفيد منها الفائدة العلمية المتوخاة .

ولذا نهجت في هذه الدراسة نهجاً تأسيسياً خاصاً؛ فجمعت المراجع الحديثة التي عاينت عليها . وتركزت مادتها قائمة بين يدي ، حتى أعرضها على المراجع الأولى لتكون لها بمثابة الهكّ الذي يكشف عن الجوهر وينفي الزيف .

وكانت الصحف والمجلات المعاصرة ، المرجع الأول الذي رجعت إليه . وقد بحثت فيها عن الاخبار التقنية ، التي لا تحوي دعوة او اعلاناً . وجمعت هذه الاخبار من صحف الجبر ومجلاّته . واعمها جريدة (الاهرام) التي عاصرت حركة المسرح العربي في مصر ، منذ بدايتها . وقد قضيت عاماً كاملاً في دراسة الصحف والمجلات ، واستخراج ما فيها من الاخبار المسرحية ، او المخالات التقنية .

وقد بذلت جهداً كبيراً في تصفية هذه الاخبار ، وتحديد ما فيها من الاخطاء التي نتجت ، في الاكثر ، عن جهل الكتاب ، او تحيزهم ، او عدم عنايتهم بتاريخ حركة المسرح التي عاصروها ، لما كانوا يلمسون فيها من ألوان التخبّط والضلّال والبمد عن جادة الفن الصحيح .

وقد استعنت ببعض الكتب التي أرخت للأدب العربي الحديث ، او تحدثت عن بعض المؤلفين او الممثلين او اصحاب الفرق . وقد افادني هذه الكتب في تصور الجوّ الادبي العام ، الذي ظهر فيه ادب المسرح ، وفي تراجم بعض الكتاب .

واخيراً اضطررت الى الاتصال الشخصي ببعض رجال الادب والفن ، وبخاصة المحضرين ، الذين عاصروا الحركة المسرحية في اواخر القرن الماضي ، ومطلع هذا القرن .

وقد عنيت ايضا بجمع المسرحيات التي ظهرت في ادبنا ، منذ ظهور المسرحية العربية الاولى التي كتبها رائد المسرح العربي مارون النقاش ، سنة ١٨٤٧ . وقد عانيت في عملية الجمع هذه الوائناً من الشقاء ؛ اذ اضطررت الى التنقل بين البيئات الاولى لهذا الادب ، وهي لبنان وسوريا ومصر على التوالي ،

والبحت في مكتباتها العامة والخاصة عن آثار الادب المسرحي ، واحصاها واستقصاها ، ومعرفة التاريخ الذي ظهرت فيه .

ولا بد لي هنا من ان اعبر عن اسفي الشديد ، لما الفيته في قهارس دور الكتب من الاخطاء ، فيما يختص بالادب المسرحي . فهذه القهارس تجمع بين انواع القصص القديم والحديث ، القصص من المسرحي على صعيد واحد ، دون أي تمييز . وكثيراً ما تضلل القارئ وبخاصة فيما يتعلق بانواع هذه الآثار الادبية وتواريخ ظهورها . ولذا اضطررت الى الاغلاص على القصص والمسرحيات ، التي ورد ذكرها في تلك القهارس ، حتى اميز هذه الانواع ، واختار منها ما يتصل بدراساتي هذه ، وقد اعانتني دراساتي السابقة للقصة على الفصل بين هذه الآثار ، ومعرفة ما كان منها قصة وما كان منها مسرحية .

وقد املتت دراساتي هذه بفهرس يحوي نتيجة بحثي الطويل في دور الكتب وفي الصحف والمجلات . وجملت الجزء الاول منه خاصاً بالحفلات المسرحية التي مثلتها الفرق الكبيرة . وذكرت في الجزء الثاني ، اسماء المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة ، مرتبة ترتيباً ليعدياً . وهذه القهارس تعين الباحثين على تصور حركة التمثيل المسرحي في هذه الفترة بسهولة ويسر ، كما تمكنهم من معرفة اسماء المسرحيات ، ونسبتها الى اصحابها وتواريخ ظهورها (١٠) .

وقد اقتنيت من هذه المسرحيات ، ما وجدته متداولاً بين الناس ، او هلاً مهجوراً على رفوف المكتبات القديمة ، ونسخت منها عدداً كبيراً وجدته عند بعض الهواة ، وفي المكتبات الخاصة والعامة ، في لبنان وسوريا ومصر . فتجمعت لدي بذلك حصية كبيرة ، اعانتني على تصور هذا الموضوع ، وتمثل الوانه وخطوطه العامة . وتشكيل صورة قريبة من الواقع لما كانت عليه ادبنا المسرحي ، في هذه الفترة ، التي امتدت سبعين عاماً .

وقد قسمت هذه المسرحيات الى انواع مختلفة ، ادرجتها في بابين اثنين ،

(١٠) متطبع هذه القهارس في جزء على حدة .

هما باب الترجمة والتعريب والتمصير ، وباب التأليف . وقسمت كل باب منها الى فصول تفرق بين الالوان المختلفة للنوع الواحد ، وتضيّق مجاري الدراسة حتى يتيسر للباحث التعمق والتعميد .

وقد اختلفت طريقي في تناول هذه المسرحيات من الناحية النقدية ، اذ درست بعضاً منها دراسة مسببة ، واقتصرت في البعض الآخر على العرض السريع الموجز . وهذا التمييز في الدراسة ، تمليه طبيعة المسرحيات نفسها . فالمسرحية التي تم عن وعي ادبي وفهم لاصول الكتابة الفنية ، تحمل الناقد على تقديرها وتقديرها خاصاً ، والاسباب في دراستها وتحليلها ، لان مثل هذه المسرحيات من شأنها ان تؤثر في الاتجاه المسرحي العام ، ومن طبيعتها ان تحتل من النقد الجدّي العميق ما لا تحتله المسرحيات الهزيلة ، التي عرضت لها بسرعة وإيجاز ، متوخياً اكمال الصورة العامة ، والتمثيل لختلف الانواع . ولهذا يلاحظ القارئ ، انني قمت بتلخيص المسرحيات المتقنة ، تلخيصاً مفصلاً بعض التفصيل ، لكي استعين به على دراسة المسرحية دراسة نقدية عميقة . اما المسرحيات الاخرى ، فقد اكتفيت بإدراجها تحت اوعاها ، وتلخيص فكرتها الرئيسية ، وخطوطها الفنية العامة ، دون التطرق الى تلخيصها او التمثيل منها ، لانها لا تحتل نقداً جدياً ، ولا تصلح لان تطبق عليها الشروط الفنية التي تطبق على الآثار الادبية المتقنة .

بيروت ١٩٥٦

مقدمة الطبعة الثانية

كان من حقّ هذا الكتاب عليّ ، ومن حقّ الموضوع والقارئ ، ألا تصدر طبعته الثانية بعد عشر سنوات من ظهور الطبعة الأولى ، دون تعديل أو إضافة أو تجديد ، فقد تجمع لدي في هذه الفترة من المادة والخبرة ما يعني على أن اصدر طبعة جديدة ، قد لا تختلف في أصولها عن الطبعة الأولى ، ولكنها حتماً ستصوّب بعض أخطاءها وتعديل شيئاً من مادتها ، وقضيف إليها مادة جديدة في القسم الأول الخاص بتاريخ المسرح ، وفي القسم الثاني الخاص بدراسة المسرحية .

لقد صدرت الطبعة الأولى ظهرت في الشرق والغرب دراسات عن المسرح العربي اُضيفت الى دراستي مادة جديدة ، وجلت بعض الجوانب الغامضة فيها ، وصححت بعض الأخطاء التي وقعت فيها . اخصّ بالذكر دراسة الاستاذ جاكوب لاندو « دراسات في المسرح والسينا عند العرب » ، *Studies in the Arab Theater and Cinema* ، وهو كتاب هام يحاول تأريخ حياة المسرح والسينا في العالم العربي منذ ظهورهما حتى سنة ١٩٥٦ تقريباً . وبالإضافة الى بعض الكشف التي حققها المؤلف ، هنالك فهرس مفيدة ملحقة بالكتاب أهمها فهرس المراجع وفهرس المسرحيات . وظهرت كذلك دراستان مفيدتان عن يعقوب صنوع ، أولاهما للدكتور انور لوقا (مجلة الملة ، ع ٥١ ، مارس ١٩٦١) ، بعنوان « مسرح يعقوب صنوع » . ولهذه المقالة قيمة عظيمة لانها كشفت عن جوانب عديدة من اسهام صنوع في المسرح العربي ، كما صححت بعض المعلومات الخاطئة التي وقع فيها جميع الذين ارخوا للمسرح العربي ، او

كتبوا عن صنوع ، قبل ظهور تلك الحالة . والثانية للسيدة ايرين ل. جندزير
وعنوانها « الرؤى العملية ليعقوب صنوع » The Practical Visions of
Ya'qub Sanu' وفيها فصل عن مسرح صنوع .

وفي سنة ١٩٦٣ - ١٩٦٤ أصدر الباحث التركي الاستاذ متين أوند كتابه
القسم عن تاريخ المسرح التركي A History of Theatre and Popular
Entertainment in Turkey ، وقد بين المؤلف في هذا الكتاب ان المسرح
التركي سبق المسرح العربي الى بعض الفنون ، كما سبق الى الترجمة والاقتباس .
والكشف التي توصل اليها الاستاذ أوند جديرة بأن تلقي اضواء جديدة على
نشأة المسرح العربي ، وخاصة في سوريا ، اذ ازعم ان المسرح التركي كان قبة
انظار القباني حين فكر في اقتحام المغامرة المسرحية .

هذا ما صدر من دراسات قد تضيف الى مائة هذا الكتاب . وقد اتبع
لي ان اعثر على الكثير من النصوص المسرحية التي لم يتسن لي العثور عليها
حين كنت اعد الطبعة الاولى منه ، امها مجموعة خطية من مسرحيات
القباني التي لم تشر . ودراسها لا تضيف كثيراً الى الاحكام التي استخلصناها
من دراسة مسرحياته التي كانت لدينا آنذاك ، الا انها تساعد على استكمال
صورة القباني المؤلف دون شك .

ان اشتغالي بإعداد الجزء الثاني من هذا الكتاب ، حال بيني وبين هذه
المراجعة الضرورية ، التي توقرت لها المراجع والمصادر ، وارجو ان يكون
في صدور الجزء الثاني في وقت قريب ما يشفع لي في ذلك .

الجامعة الاميركية - بيروت ١٩٦٧

محمد يوسف نجم

تأريخ المسرح العربي
حتى الحرب العظمى الأولى

تمهيد

ملائع المسرح الاوروي في الشرق

المسرح بمعناه الاصطلاحي الدقيق ، فن جديد ، ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة ، التي اعتجت الحلة الفرنسية على مصر . واذا اردنا الحديث عن المسرح ، كفن له اصوله وادبه ، فعلينا ان نسط من حديثنا ، الوان الملاهي الشعبية ، التي قد تحوي مشابه من هذا الفن ولكنها تختلف عنه اختلافاً كبيراً . اذ لا بد من التعميد الدقيق ، الذي يهيئ لنا تمييز هذا الفن عن غيره من الوان التسلية الشعبية ، كخيال الظل والترغفوز وامال المقلدين والشعراء الشعبيين ؛ فتل هذه الالوان ، لا تندرج في سجل هذا الفن ، وان سوت بعض عناصره الشكلية .

وقبل ان نتقدم الى الحديث عن تاريخ تطور المسرح العربي ، نود ان نعرض لبعض المؤثرات المباشرة ، التي ادت الى ظهور هذا الفن عندنا ، بصورته البدائية اولاً ، ثم تندرجت به نحو التشكل الاصطلاحي ، حتى اصبح فناً له حدوده البينة واصوله المقررة ، التي استوحاها من النماذج الغربية ، وحورها بما يلائم بيئته الخاصة التي ظهر فيها ، الى ان استقل بثله وغاذه .

١

ولعل اول اشارة الى وجود مسرح قديم ، في تاريخنا الحديث ، هي التي تقع عليها في كتاب « حقه مصر » ، الذي وضعه لاجونكيو ، اذ جاء فيه :

« كان يؤثر عن بولنرت تشجيعه اقامة الحفلات الموسيقية ، وقاعات التمثيل . وكان اعضاء لجنة الفنون ، يتولون تنظيمها . ولقد ارتفعت البداة الحاضرة ، في ياديه الاسر ، الواناً كثيرة من الملأهي ، ومنها النادي الصغير المعروف باسم تيفولي (Tivoli) . وهو مكان فسح ، يخصص للقباط دون غيرهم ، ليسروا فيه . وهو يبنى عادة في المستعمرة الفرنسية الصغيرة ، مستقلاً عما حوله . وكان يصعب افتتاح هذا النادي ، استعراض للخييش ، تطلق خلاله المناطيد في الهواء »

واشار زيدان في « تاريخ آداب اللغة العربية » ، الى مثل هذه المسارح ، فقال : « اما التمثيل كما هو عند الافرنج لهذا العهد ، فقد جاءت في جملة اسباب المدينة الحديثة ، حمله بولنرت معه عند قدومه الى مصر ، في جملة ما حمله من بذور هذه المدينة كالطباعة والصحافة . كان بين رجال حملته العلمية وجلان من اصحاب الفنون الجلية وكبار الموسيقيين . وقد مثلوا بعض الروايات الفرنسية بحرص لتسلية القباط . واشتغل الجنرال مينو بتشيد مسرح للتمثيل سماه : مسرح الجمهورية والفنون » (١) .

وقد نشرت صحيفة الكورنييه ديجييت (Courrier d'Egypte) في عددها الصادر في ٢١ من اكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٧٩٨ ، اعلاناً عن افتتاح احد هذه الاندية ، وقد انشاء دارجيلال (Dargeval) ، احد الجنود القدامى في الحرس الخاص .

« وقع اختيار دارجيلال - بعد حصوله على اذن من القائد العام - على منزل يقوم في حديقة فسيحة ، بالقرب من حي الازبكية .

وكانت الحديقة اكبر الحدائق واجملها في القاهرة ، وهي مليئة باشجار البرتقال والليمون ، وغيرها من الاشجار ذات الرائحة الزكية . وكان المنزل يحوي كافة الزاواي التسلية والترفيه المطلوبة ، والتي يسع متعهدو النادي بممارستها . وقد اعدت فيه غرفة خاصة للأدب ، يحد فيها الزوار كتباً غنائة . كما اعد النادي ليلتي في كل من يستطيع المشاركة في مباحث الطبقة الاجتماعية التي سترواه . ويفتح النادي ابوابه كل يوم من الساعة الرابعة ، حتى العاشرة

مساء . ومن المنتظر ان يصبح هذا المكان خير مرثع للغمرات .
إننا نعلم ان ثمة فرقة مسرحية مثلت في النادي ، ذلك ان ثابليون عند مغادرته مصر اوصى نائبه كليز بالعناية بها ،^(٣٣) .
ويشير الجبرتي ، في كتابه « عجائب الآثار » ، الى احد هذه المسارح ، في تاريخ الحادي عشر من شهر شعبان سنة ١٢١٥ (٢٩ من ديسمبر ١٨٠٠) ، يقول :

« وفيه كل المكان الذي انشأوه بالازبكية عند المكان المعروف بيساب الهواء ، وهو المسمى في لغتهم بالكدي . وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ، ليلة واحدة ، يتفرجون به على ملاعب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلية والملاهي ، مقدار اربع ساعات من الليل ، وذلك بلغتهم ، ولا يدخل احد اليه الا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة »^(٣٤)

٢

هذا ما كان اثناء الحقبة الفرنسية . ثم نصمت المراجع فترة من الزمن ، فلا تذكر شيئاً عن اهتمام الفرنسيين بالتمثيل في مصر ، ولعلها لم تعثر على شيء منه ، في تلك الفترة حتى عصر محمد علي ، الذي اهتم بالاصلاحات العسكرية والعبلية . ولكن هذه الفترة من حكم محمد علي ، مهدت السبيل امام الاجانب ، الذين تضاعف عددهم ، وخاصة الفرنسيين منهم ، من استدعاهم الوالي لمساعدته في التمهيد باعمال الممرانية . ولم يكونوا في هذه المرة من الجنود ، كما كان الحال في عهد الحقبة ، بل من الموظفين والمتقنين . وكان هذا ايذاناً بقيام مسرح جديد . وباستطاعتنا معرفة شيء مما مثل في هذا المسرح ، عن طريق احدى الرسائل التصلية الفرنسية . وهذه الرسالة مؤرخة في ٨ من نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٨٢٩ ، وقد جاء فيها :

« حدد مواطنونا الفرنسيون مساء يوم ٣ الجاري ، موعداً لافتتاح مسرح

الهرأة، وهو المشروع الذي اتخذوا في الاعداد له منذ وصولي. وقد مثل بعض الشبان من الفرنسيين ، وبعض الفتيات اللواتي يتسعين الى امرة فرنسية كريهة ، مسرحية « الهامي باتلان » (l'Avocat Patelin) ، ومسرحية « اتهم المفلس » (Le Gastronom sans argent) . وسبق تمثيل هاتين المسرحيتين مقدمة من الايات الشعرية ، كتبها احدهم ، وقد روعي فيها السهولة والذوق .

ولقد دعوت الفتيين المهرة ، الذين كانوا يرافقون المسيو شامبوليون ، الى رسم المناظر.... ولما لم يكن عمل مثل هذا قد شوهد قبل الآن ، في هذه البلاد ، ونتيجة لما يروى عليه الممثلون من موهبة صادقة ، فقبلت الفقرة والمناظر والمسرحيات ، باستحسان وحفاة بالذين^(٥)

بيد انه لا تخفي بضع سنوات ، حتى ينشأ جيرارد دي نوفال ، (Gérard de Nerval) ، عن وجود مسرح يدعى « مسرح القاهرة » (Teatro del Cairo) ، حيث أمضى سهرة ، اسهب في وصفها ، قائلاً :

« بينا كنت اسلك الطريق التركي ، لاجتياز الممر المؤدي الى الموسيقى ، اذا بي ارى على الحائط اعلاناً مطبوعاً يشير الى مسرحية ستشيل هذه الليلة ، في مسرح القاهرة. ولم يساورني الغضب ، اذ ارى شاهداً من شواهد الحفاوة. وبادرت الى صرف (عبد الله) ومضيت للعشاء عند دوميرج (Domergue) . وهناك علمت ان بعض هواة التمثيل في المدينة ، سيقومون بتمثيل إحدى المسرحيات . وقد صدوا ريعها لمنفعة الميمان الفقراء ، وهم - للأسف - كثيرون في القاهرة . وقد علمت ان موسم الموسيقى الايطالية لن يتأخر عن مواعده . على انهم سيعيرون في هذه الليلة ، بصفة مؤقتة ، سهرة بسيطة من التمثيل الفكاهي .

وحوالي الساعة السابعة ، كان الناس يزدحمون في الشارع الضيق حيث يبدأ زقاق واجورن (Waghorn) . وكان العرب في دحثة بالغة ، لرؤيتهم كل هذه الجموع تدخل منزلاً واحداً . وكان في ذلك عيد كبير للتولين والمكاريين ، الذين كانوا يتصايحون من كل جهة ... بقشيش .

كان المدخل مظلماً جداً ، وكان يفضي الى ممر مسقوف ، ثم ينتهي في آخره الى حديقة روزيتي * . وفي الداخل تلقينا قاعات شعبية صغيرة .

كانت الصالة تزدهم بالاباطالين واليونانيين ، وهم يلبسون طرايش حمراء ، ويحدثون صخباً عظيماً . وكان بعض ضباط الباشا يجلسون عند مقدمة المسرح . اما المقاصير ، فقد كانت تعجّ بالنساء ، وكنّ - في غالبيتهم - يرتدين ملابس شرقية ، ولم تكن ثمة امرأة سافرة ، كما لم تكن ثمة امرأة مسلمة لم تمن بمشاهدة التمثيل .

ورفعت الستارة ، وعرفت من اول نظرة ، انني اشاهد مناظر مسرحية و غندع الفنانين (Mansarde des Artistes) وكان بعض الشباب المرسلين ، يمثلون الادوار الرئيسية ، كما قامت مدام بونوم (Mme. Bonhomme) مدوّنة المطالعة الفرنسية ، بدور البطلة .

وعدت خروجننا من المسرح ، كانت النساء جميعاً - وقد بدت عليهن سياه البسر- يرتدين لباساً موحداً يتألف من حبرة مصنوعة من (التفتا) السوداء ، ويترقع ايضاً يغطّي الوجه . ولا كنّ مسلمات ، ينتمين الى الطبقة الراقية ، صعدن الى ظهور الحجير ، على الضوء الخافت الذي كان ينبعث من المشاعل التي كان يحملها السوّاس^(٦) .

* * *

لم نتحدث حتى الآن الا عن فرق المناسبات . الا ان عدد المسارح قد ازداد بعد ذلك ، ونظّم الهواة نشاطهم ، واصبح من الضروري وضع نظام ، او قانون خاص بهم .

و اول نظام كهذا يقابلنا ، يتعلق بالمسرح الايطالي ، الذي انشئ في (l'Okelle neuve) ، في ميدان القناصل في الاسكندرية . وقد نص على ما يلي :

نظام خاص بالمسرح^(٧)

المادة الاولى: يوضع المسرح تحت رقابة السلطات المحلية ، ايّاً كان مالكه .

وكل من يضيق تمثيله او حواره ، شيئاً مما يمس الاحترام الواجب اداؤه للجمهور ، يحاكم ويوضع في السجن عقب انتهاء التمثيل مباشرة .

المادة الثانية : اذا اثار شخص ما ، خيبة ، او قام بما يعكس صفو الهدوء العام ، لبس او لاخر ، يطرد حالاً الى الخارج . هذا في المرة الاولى ، واذا كثر فعلته هذه ، يمنع نهائياً من دخول المسرح . وهذا النظام يطبق على الافراد الذين يقصدون أحداث شغب .

المادة الثالثة : يمنع التدخين منعاً باتاً . وكل من يخالف هذا الامر يطرد الى الخارج .

المادة الرابعة : يمنع الصغير ، واحداث الأصوات بالعصي او الارجل ، والتشويش ، منعاً باتاً ، ويطرد المخالفون الى الخارج .

المادة الخامسة : في الحالات غير الميئة ، وغير المتوصص عليها ، تتخذ الاجراءات اللازمة ، بحسب نوع المخالفة .

المادة السادسة : ينبغي ان يتخذ ثمانية من الجنود ، و (شاوليش) ، مراكزهم داخل المسرح . لتنفيذ الاوامر التي يصدرها مدير الشرطة .

* * *

هذا وقد سار المسرح الاوروي في مصر ، سيراً بطيئاً ، ولم يصكن دائماً متأنقاً . ولعل ذلك راجع الى انه كان مستقلاً بذاته ، ولم تتوفر له الاسباب التي تقده بما يتيح له التطور والازدهار .

وقد شاهد الرحالة رينو (Regnault) ، الذي وصل الى مصر سنة ١٨٥٤ احد المسارح القائمة آنذاك ، فوصفه قائلاً :

« اعجبني في مدينة الاسكندرية مسرح في الهواء الطلق ، تحت النجوم ، رأيت فيه درامة ايطالية ، كانت بطلتها ممثلة مصرية ، يميزها الثعاصي ، وجوهها الذي اكتسب لهجة ايطالية . ولم يثر التمثيل اهتمامي ، بقدر ما اثاره منظر

المدخنين الجالسين في صالة المسرح. حيث كانت تتصاعد سحب الدخان، وتتسلسل من خلال الستر المفتوحة ، التي كان يمر بها الهواء . ثم ترتفع نحو السجاء المتلاذثة بالنجوم ، مع نغمات البريمادونا ^(٨) .

٤

وتنضي عشر سنوات اخرى والمسرح الاوروي في مصر ، ما زال يعاني نفس الاعراض؛ فقد كتب ن. ادلويج يقول :

« عند خروجنا من سراي وأُس التين ، مرونا امام سور من الخشب اقيم على شكل دائري، وكانت فيه فرقة من المثلين الجوالين، جاءت لتسليه الباشا بالتمثيل المتنوع ، وبالرقص . وكان يتعالى منها خليط من الموسيقى الرديئة ، والصراخ والطرق من كل لون . كل هذا كان يتناهى الى السامع ، أكياً من داخل هذه الحلبة ، من خلال الالواح الخشبية الرقيقة ، التي صُنّت على هيئة مضطربة .

وكانت ترددهم حول هذا الحاجز ، جماعات من الفضوليين ، نحاول اختلاس النظر من خلال الشقوق التي تقصّل بين الالواح الخشبية . وقد دهشنا لهذه المناسبة التي لم نكن نتوقعها ، والتي اثلعت لنا ان نشاهد في مصر ، تمثيلاً فرئسياً . وارادنا ان نتحقق مما يمكن ان تكون عليه فرقة المغامرين هذه . وكان حينئذ موعد التمرين (البروفه) . وأعترف بان الفكرة كانت جنونية . فالحقيقة أننا لم نأت الى مصر لنشاهد ممثلين عاجزين ، يقفزون من الحرارة اللاهبة في الهواء المحصور بذلك السور المقام على الرمل ، تحت اشعة الشمس .

وقد كاث الباب اثناء التمثيل مغلقاً ، لا بالمفتاح فحسب ، بل بالسامير ايضاً . وذلك خشية ان يخطر على بال هؤلاء المجانين، الذين يقفون في الخارج، ان يقاوموا الحارس بالقوة . وقد ذهب المسير ساليان ، ليسمى في تحقيق

طلبنا ، فدار بيراة حول الصالة ، التي تشبه الحقل . ونادى مدير الفرقة بأعلى صوته ، وذلك من بين لوحين من الخشب وضعا باهمال . واخبره بان هناك سائحين بمتازين ، يرغبان في مشاهدة التمثيل . وترامت الينا ، من فوق السور جلبة الاستعداد الذي يجري في الصالة ، وصوت المدير يستحث اعضاء الفرقة ، بعد ان اصدر امراً بكسر الباب ، كي يتاح لنا الدخول .

وبدلاً من ان يقتحروا الباب بانتزاع المسامير ، اتوا بفأس واهروا بها عليه . وكان الغوغاء في الخارج ، يظهرون سروراً بالغاً للشاوشة في تحطيم الباب ، الذي كان يحول بينهم وبين ما يريدون . وقد ادفخوا من ناحية على الباب ، الذي لم يلبث ان سقط قطعتين ، حاملاً معه عدداً من الحرق المختلفة الاشكال .

وقد ضحكنا لهذه المفاجأة ، في الوقت الذي تحققت فيه رغبتنا ، ولكن لم نلبث حتى ساورنا في الحال بعض الندم . ذلك لانه عندما اعيد اقفال الباب ، شعرنا كأن المكان من حولنا اتون تضطرم فيه التيران .

اما التمثيل ، فلن اتوقف عن الحديث ، لانغزه بيض النقد ، اذ كان لا يختلف عن احدى التمثيلات التي تقدم في المهرجانات ، لتسلية سكان الاقاليم . وكان القنيون والموسيقى ، في مستوى التمثيل . وكان المغني الاول ، يغلط اغانيه ورقصه ، بما كان يتنوع به من موهبة ، لم تكن ظاهرة للعيان ، وهي الصغير بشفتيه .

كنا نفث واجسامنا تنضح دماً وماء . ولكن كيف السبيل الى الخروج على الفور ، بعد ان رأينا ما كان من هدم الحائط ، حتى تمكنا من الدخول !!

كان علينا اذن ان نحمل الالم بصمت ، واخيراً ، وبعد اثنا عيل صبرا اغلقت اذني في وجه التردد ، وشكرت مدير الفرقة على ما قدمه لنا . ثم طالبت بحريتي . ولقد اعيد هدم الحائط ، فاندفعنا الى الخارج نلجئ بانفسنا . وفي هذه اللحظة هب نسيم البحر ، واحاطنا من كل جانب . وكان بلوداً كالثلج ، اذا قرون بالماء اللاص الذي كانت تنفثه حافة التمثيل ، (٩)

ونتيجة لتشجيع الجمهور ، اخذ المواة الفرنسيون يعملون ، ويمجدون في

العزل ، وليس تم ما يعرقل نشاطهم . وكثروا يتخذون من المقاهي ، مسارح
لا يراز نشاطهم .

* * *

« ففي مقهى الجرائد اورينت (Grand Orient) ومقهى الكازار
(El Cazar) كانوا يقدمون التمثيلات، وينشدون الأغاني. وكان ذلك يحدث
في مسرح البالية رويال (Palais Royal) * أيضاً. ولكن كيف اتبع تلك
اللهجة العذبة ، وهذه الوجوه الجميلة ، ان تلتقي في واحات القاهرة ؟ لا شك
انه القدر ، فهو الذي شاء لأن الفرد فيل الفرنسي ان يسمى حرل العالم ،^(١٠)
ويحدثنا رحالة آخر ، عن حالة المسرح الاوروبي في حكم سعيد ، فيقول :

« لقد جرى الحديث كثيراً في اوروبا ، عن صالة التمثيل اقيمت في
القاهرة ، وكانت احدي مآثر سعيد باشا الرائعة . والحقيقة ان الراي لم يشغل
نفسه بهذا الأمر مطلقاً . فقد اقيمت هذه الصالة في كوخ خشبي ، في احد
ازقة الازبكية . وشغلها حيناً من الزمن ، فرقة لم يكن في وسعها عمل اي
شيء . وعندما وصلنا الى القاهرة ، حملت هذه الفرقة بعض الوقت ، ولكن
مديرها سرعان ما اعلن افلاسه ، وبقي الفنانون التمساء ، بلا مورد ،^(١١) .

وفي سنة ١٨٦٨ ، بنيت في مكان هذا الكوخ ، صالة جميلة اطلق عليها
« مسرح الكوميدي » (Théâtre de la Comédie)^(١٢) . وفي سنة ١٨٦٩ ،
بنيت « دار الاوبرا الخديوية »^(١٣) (Théâtre Khédivial de l'Opera) .

* * *

هذا بينما كانت الاسكندرية اسوأ حظاً من القاهرة ، اذ اقيم فيها مسرح
صغير ، هو مسرح « زيزنيا » ، الذي شهد فيما بعد ، ايجاد الفرق اللبنانية
والسورية التي امتت مصر ، بالاعانة الى ايجاد الفرق الاوروية المختلفة .

ومنذ افتتاح الاوبرا ، انتظمت المواسم الاوروية^(١٤) ، وعرض على

مصرها اشهر الاوبرات والمسرحيات العالمية ، وهكذا اتبع للفرق العربية التي نشأت في مصر ، او وفدت عليها من لبنان وسورية ، ان تشاهد آثار كبار الفنانين ، كما اتبع للجمهور المصري ، ان يطلع على نماذج رائعة من الفن الصحيح .

هذا في مصر ، واذا التفتنا الى لبنان وسورية ، اليشتين الاولين ، اللتين نشأ فيهما التمثيل العربي ، لا نجد في كتب الرحالة والمؤرخين ، ما يثبت انها ساعدتا من آثار الفن المسرحي الاوربي ، في ذلك العهد ، ما ساعدته مصر .^(١٥) وكذلك لم نعتز في الصحف والمجلات التي صدرت في لبنان في هذه الفترة وفي المراجع الادبية والتاريخية ، على ما يفيد ذلك .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْعَلِيقَاتُ

La Jonquière - l'Expedition d'Égypte (1798-1801) v. III p.382 (١)

(٢) جرجي زيدان - تاريخ آداب اللغة العربية - ج ٤ ص ١٢٩ .

(٣) عن مقال جانيت لاجر نشره بالفرنسية في كراسات التاريخ المصري (المند التتالي من السنة الأولى من ١٩٢ - ٢٠٧) ، وقد أخذنا كثيراً من هذا المقال ، في هذا التمهيد . ويظهر ان نابليون كان يمين بالتمثيل ويشجبه ، لاغراض سياسية واجتماعية . ويتضح لنا ذلك من رسالة ارسلها الى كليبر ، جاء فيها : « لقد عرفت على ان ارسل اليك فرقة الكوميدي فرانسيز ، وبذلك فكرة احسن عليها ، اولاً لتبلى حيرونا ، وثانياً لتثير عوائد هذه البلاد ، بالارة مرأطها » .
(ابراهيم سلامة - تيارات ادبية بين الشرق والغرب ، طامش ص ٢٣٥)

(٤) الجبرتي - « عجائب الآثار في التراجم والاخبار » - ج ٣ ص ١٤٩

Lettre de Mimant au Prince de Polignac, Alexandrie 8 (٥)
Nov. 1829

(٥) يمسد حناطت الفصل وروفي . Rosetti

Gérard de Nerval - « les Femmes du Caire », édit . de 1887 , (٦)
p. 126

Corr. dipl. russe- lettre de Artin Bey à kuster (Oct. 16, (٧)
1874)

Regnault - Voyage en Orient - p. 438 (٨)

N. Adlerberg - Souvenirs et Réminiscences en Orient, I, 56 (٩)

(١٠) مسرح (البالية وريال) ، كان اشهر مسرح في فرنسا ، في ازمى صور التراماة الفرنسية وقد شهد هذا المسرح ايجاد مولير .

L. Gardey - Voyage du Sultan Abdul Aziz de Stamboul au (١٠)
Caire p. 103

Dr. Staquez - l'Égypte, la Basse Nubie, et le Sinai p. 63 (١١)

(١٢) بنى مسرح الكوميدي في المكان الذي تشتهر الآن بملعب الجريد ، واجتمع بناءه ؛
Perriers - Un Parisien au Caire p. 117

(١٣) افتتحت في اول نوفمبر سنة ١٨٦٩ - واول اوبرا ملك ليا هي اوبرا ريجوليئو (تلعج
نودي ١٨٥١) ، وذلك ائت في سجلات الاوبرا المصرية . وفي كتاب the Opera تأليف
R. A. Streatfield م ٢٦٥ .

(١٤) احتفظ الاوبرا المصرية بسجلات تحتوي على ابناء الاوبرات والمسرحيات التي ملك ليا ،
وابناء الفرق التي قامت بتشكيلها . وكذلك سجلت الصحف العربية والاجنبية في مصر ، اذ يقع المسرح
الاوروبي ليا في تلك الفترة .

(١٥) وجنبا الى مكتب كثير من رجال الرحلات والمؤرخين ، اشغال فرنسي وعصري خيز
وجورج رويصون وادولف رويصون وان دي فلد ، وجورج وولف ولويس فارلي وديسكور
لوزيه وعصري جب ، لم يثر ليا على شيء . يثير لنا السيل في هذا الموضوع .

الباب الأول

المَسْحُ الْعَرَبِي فِي بُنْيَانِ وَسُورَةٍ

الفصل الاول

مارون النقاش ١٨١٧ - ١٨٥٥

١

لكاد آراء الباحثين تجمع على ان اول من حاول هذا الفن في نهضتنا الحديثة ، محاولة جدية قاصدة ، هو مارون النقاش^(١).

ولد مارون في صيدا (لبنان) في التاسع من فبراير (شباط) سنة ١٨١٧ . وقد كانت في اوائل القرن الماضي من اهم مدن الشرق الادنى في الادارة والتجارة والثقافة .

وفي سنة ١٨٢٥ ، غادر ابوه صيدا ، الى بيروت ، حرصاً على ازدهار تجارته . والظاهر ان ابيه كان ذا بسار وجاه ، فقد ذكر الرحالة الانكليزي دافيد أوكيوهارت انه كان احد اعضاء المجلس البلدي في بيروت^(٢) . وقد اخبرنا اخوه انه كان محباً للمزلة مولماً بالآداب والعلوم . و فبعد ان اتقن القراءة والكتابة العربية ، تعلم النحو والصرف وتعمق بهذا العلم ، واتقن ايضاً علم المنطق والعروض والمعاني والبيان والبديع ، وفي سن الثامنة عشر تلمق بنظم الشعر حتى فاق اقرانه ، اذ ان شعره كان طلياً سهلاً مع خلوه من العجالة والركاسة . واتقن ايضاً علم الارقام ومسك الدفاتر على الاصول الافرنجية ،

وعلم به حتى صار له حجة تلامذة، وكان الامام بيروت بهذا الفن. وتعلم ايضا
القوانين التجارية، ويرجع بما جدد حتى كانت الناس تستشير في المشاكل،^(٣).

والظاهر انه كان مولعاً ايضاً بدراسة اللغات والفنون. فقد ذكر اخوه،
انه تعلم التركية والاطالية والفرنسية، وذكر ايضاً انه تعلم الموسيقى واقتنيتها^(٤)،
وقد شغل بعض المناصب الحكومية، فكان رئيس كتاب برك بيروت،
وقضى مدة عضواً بمجلس التجارة فيها. الا انه آثر ان ينصرف الى التجارة،
وبقي على ذلك حتى آخر حياته. وقد كانت تجارته في ازدهار، وكان يقوم في
سبيلها برحلات، يدرس فيها الاسواق، ويستورد بعض السلع، ويطلع على
مظاهر الحياة ويدرس اخلاق الناس وعاداتهم في مختلف الليناث. فسافر الى
حلب والشام وغيرهما من المدن السورية، وفي سنة ١٨٤٦، سافر الى
الاسكندرية، والقاهرة، ثم ذهب الى ايطاليا^(٥).

وهذه الرحلة، هي التي عادت بالخير، على نهضتنا الفنية الحديثة، اذ فيها
عرف مارون المسرح، وشاهد بعض المسرحيات والادبيات، التي كانت
تتل على مسامح ايطاليا آنذاك. فاستهواه كل ذلك، لأنه غذى روحه التواقة
الى المعرفة، وايظ مواهب المستثرة الى الفن الصحيح. وقدم له وسيلة فعالة
الى الاصلاح الاجتماعي، وقد كانت بلاده في امس الحاجة اليه آنذاك.
وهكذا جمع مارون بين التجارة والفن، ولكن حبه للفن طغى على رغبته في
الكسب حيناً من الزمن، كتب فيه تاريخ بداية المسرح العربي.

وفي التاسع عشر من سبتمبر (ايلول) سنة ١٨٤٥، سافر مارون الى
طرسوس، في رحلة تجارية، والظاهر ان نفسه كانت تتطوي، آنذاك، على
حزن شديد، لما لاقاه من جحود ابناء وطنه^(٦)، وتجاهل قلة منهم لجهاده في
سبيل الفن.

ومكث فيها ثمانية أشهر، وفي اواخر مايو (ايار) سنة ١٨٥٥، اصابت
حمى شديدة اودت بحياته، في اول يونيو (حزيران) من ذلك العام^(٧)،
فسُرت نهضتنا الفنية بوفاة ركنها عزيزاً من اركانها.

قدم مارون اول مسرحية له ، وهي مسرحية « البخل » ، التي مثلها في اواخر ١٨٤٧^(١) ، بخطبة يثن فيها غاياته ، ويهن فيها على تمثله لهذا الفن ، تتشلاصيحاً واعياً ، وشرح وسالة (المشرح) ، كما نراهى له . وقد تحدث في هذه الخطبة ايضاً عن اسباب تأخر الشرقيين ، وكشف عن عيوبهم وسبب اغوار نفوسهم وتحدث عن اخلاقهم وعاداتهم ، حديث الراعي المتحضر ، ثم تقدم الى فن التشيل ، هذا الفن الجديد ، الذي يقدمه الى انشاء بعده لأول مرة في حياتهم ، فيحتاج لهذا الى الشرح والتقديم . وانما لتجربة خطيرة ، يخشى مارون ان تبوء بالاختلاق القديع . قال :

« وما انا مستدم دونكم الى قدام ، محتلاً فداء عنكم امكان اللام ، مقدماً لمؤلاء الاسياد المتعبرين ، اصحاب الادراك الموقرين ، ذوي المعرفة الفاتحة ، والاذهان القريذة الرائقة ، الذين هم عين التمييز بهذا العصر ، وبلج الألبا والتجبا بهذا القطر ، ومبرزاً لهم مسرحاً ادبياً ، وفعباً افروغياً مسبوكاً عربياً . على انني عند مرووي بالاضطار الاوروبايوة ، وسلوكي بالامصار الافرنجية ، قد عانيت عذم فبا بين الوسايط والمتافع ، التي من شأنها تهذيب الطبايع ، مراسعاً يلعبون بها العاباً غريبة ، ويقصون فيها قصصاً عجيبه . فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون اليها ، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح »^(٢)

ثم يتحدث عن انواع المسرحية عند الافرنج ، ويبين الاسباب التي دفعت الى تقصير « الاوبرا » على غيرها من الوان الفن المسرحي ، فيقول :

« واذا كانت هذه المراسع تنقسم الى مرتبتين ، كلتاهما تقرر فيها العين ، احدهما يسوونها بروژه ، وتنقسم الى كوميديا ثم الى ذواما والى تراجيديا ، ويوزونها ببسطاً بغير اشعار ، وغير ملحنة على الآلات والاوتار . والثانيهما تسمى عذم اوبره ،

وتقسم نظير تلك الى عبوة وعزلة وزهرة . وهي التي في فلك الموسيقى مقرة . فكان الأم والالزم بالآخرى ، ان اصنف وترجم بالمرتبة الاولى لا الاخرى ، لانها اسهل واقرب ، وفي البداية اوجب . ولصكن الذي الزمي لخالفة القياس ، ومارسني هذا المراس ، اولاً لان الثانية كانت لدي الذ واشهى ، وابجج واهي . ومن عادة المرء الا يهود بما يديه ، الا على ما مالت نفسه اليه . والمصنف حينئذ يكون مناه ، يقطع نحوه جود قريحته ونهاه . ثانياً حيث ظن المرء بالناس ، كظنه بنفسه بلا التباس ، فترجعت آرائي ورغبتني وغيتني ، ان الثانية تكون احب من الاولى عند قومي وعشيرتي . فذلك قد صوبت اخيراً قصدي ، الى تقليد المرحس الموسيقي المبدئي^(١٠)

واخيراً يتحدث عن رسالة المسرح ، ويلخصها في المنة الفنية ، التي تصل النفوس ، وفي الوعظ الذي يجذب الاخلاق ، ويقول :

« لانه بهذه المراسح تكشف عيوب البشر . فيعتبر التبيه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رذاب التصائح والتدبذ والتهديب ، فانهم بالوقت ذاته يتعلمون القنطق فصيحة ، ويفتسمون معاني رجيعة . اذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم ، ووزن محكم . ثم يتنعمون بالرياسة الجسدية ، واستماع الآلات الموسيقية . ويتعلمون ان ارادوا مقامات الاطنان ، وفن القنايين التدمان . ويربحون معرفة الاشارات الفعالة ، واظهار الامارات العمالة . ويتسمعون بالتطارات المعجبة ، والتشكلات المطربة . ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرجة ، والوقايح المسرة المبهجة . ثم يتفقهون بالامور العالمة ، والحوادث المدنية . ويتخرجون في علم السلوك ومنادمة الملوك . وبالنتيجة فهي جنة ارضية ، وحافة سنية . فارجوكم ان تصفوا لها وتسمعوا . وهذا ضرب منها قنتموا^(١١) .

هذه هي نظرة مارون الى المسرح ، من حيث رسالته التهديبية . وقد كانت له آراء في التمثيل والاخراج ، تلبت هنا بعضاً منها ، لتدل على مدى فهمه لهذا الفن . قال :

« ان طلاوة الرواية ورويتها وبتدع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة المشخصين ، وثلثه الاخير بالحل السلائق والطواقم والحكومة الملاحة » (١٢٦) .

وقال في موضع آخر ، شارحاً رأيه في التمثيل :

« اما انا فلا استحسن هذه الاشارات ، بل انا انا على رأي مولير (اشهر المؤلفين بهذا الفن) ، الذي قال : ان من لا يحسن تشخيص روائتي بدون اشارات تدل على ما ينبغي منه ، فالاحسن ان لا يشخصها » (١٢٧) .

٣

مسيراته :

قدم مارون مسرحية «البخل» في بيته في اواخر سنة ١٨٤٧ (١٢٨) . ودعا اليها قاصد البلدة ووجوها ، فأعجبوا بها ، وشاع ذكرها في الصحف والمجلات الاجنبية (١٢٩) . ولا تحفظ لنا المراجع شيئاً عن تمثيل هذه المسرحية ولذلك سنكتفي بعرضها ودراستها في القسم الخاص بها من هذا الكتاب .

وفي اواخر سنة ١٨٤٩ (١٣٠) ، قدم في بيته ايضاً ، مسرحيته الثانية « ابو الحسن المخفل او هارون الرشيد » . ودعا اليها والي الابلّة ونخبة من رجال الدولة العثمانية ، الذين كانوا وقتئذ في بيروت ، وقاصد الدول ووجوه البلدة (١٣١) ، وقد وصف لنا الرحالة الانكليزي دافيد اريكويهارت ، هذه الحلة وصفاً دقيقاً ، فقد كان آنذاك في بيروت ، ودعا والد مارون الى حضورها ، قال :

« ١٣٠ من كلون الثاني سنة ١٨٥٠ : بعد انتهاء المجلس ذهبنا الى المسرح . ان الرواية التي اقتنع بها اول مسرح عربي ، قد وضعها ابن احد اعضاء المجلس ، وقامت بتمثيلها عائلته . وهي عديدة الافراد . في بيتهم القائم في الضواحي (١٣٢) ، وهم موارد ينتسبون الى مارون . فمن عجيب الاتفاق ان نجد اسم عائلة

فرجيل ١٧ في هذه المحاولة لبث الفن العربي . كان موضوع الرواية الملحن عنها « هارون الرشيد وجعفر » (٢٠) ، وقيل انها مكتوبة ببيان عربي رفيع ، تخطها اشعار نقد انشاداً .

امتطينا الجيول ومررتا بتقدمنا مشاغل السندان المتوجهة . واخترقنا زقاقاً ضيقاً ، وهبطنا درجاً متحدراً ، (يصب على الحيل اجتيازه) . وبلغنا بيتاً نعمته الفوضى ، وهو ينصّ بجميع حاشد كفو في هرج ومرج . ولما أدخلنا الى قاعة الاستقبال ، وجدنا ثلاثة من العلماء الوقورين ، هم المختبرات والمفاهي . وكانت الوردود مشورة في اوجاه القاعة ، والانوار تبهج في ككل ناحية . فتوالت علينا عبارات الترحيب ، ثم ادبرت اكواب القاعة الساخنة .

اما المسرح فقد اقيم امام البيت . وكان على المثال الذي نحرص على تقليده في قاعاتنا التشيلية . باب في الوسط تعلوه كوتان ، وعلى جانب منه نافذتان ، وكانت الكواليس في آخر القاعة ، وبالقرب منها تقع الابواب الجانبية . اما النصة فقد اقيمت في الصدر ، وجلس النظارة امامها ، ونشرت فوق القاعة ظل من اشعة الفن .

كان هؤلاء قد شاهدوا في اوروبا ان المسرح له انوار امامية ، وتقوم في مقدمته (كوستة) اللقن ، فتوهموا انها من لوازم المسرح الضرورية ، فاصنعوها حيث لا حاجة اليها . وعلى ذلك وضعوا ككرامي للجوس الخليفة ووزيره ، ورايا كبيرة للسيدات (متأثرين بما شاهدوه على المسارح الاوروبية) . اما الازياء ، فقد كانت تبدو ، على الاقل ، مطابقة لتاريخ . اما أدوار النساء فقد قام بها شبان مرد مجسوماً تماماً في تكريم . ولما لم يكن بين المشئين نساء ، لم تقع عيني على امرأة بين الحضور ، ولا في التوافذ المفتوحة المطلة على الحديقة .

وضعوا لي ولأمين افندي « غرتيل » في الصدر ، ووضعوا مقعداً طويلاً للقضاة الى الشمال . اما سائر المدعوين من ذوي الشأن ، فقد اجلسوهم الى اليمين . وتركت فصة واسعة لاعداد الشبك والناجيل . وكنا بين القبول ، ونختلف الى البواريخانة ، حيث تقدم لنا الرطببات . وبالرغم من ان الحقة كانت طويلة ،

بل طوية جداً . لم ينادوها احد من الحضور ، بل كنت ترى على وجوههم
امارات البشاشة والمرح .

وكوفي المؤلف والمثلون بالحناف والتصفيق . وفي ختام الفصل تتر علينا
(جفر) قبضات من الدوام ، امعاناً في تقمص دوره تقمصاً صحيحاً . وعلى الاثر
اخذ الجمهور يرشق المسرح بوابل من الورد . وما كاد الستار يسدل حتى رفع
ثانية ليجي المثلون النظارة ويشكروهم ، لا لان احداً من النظارة دعاهم الى
ذلك .

ومثلت بين الفصلين الثاني والثالث هزلية قصيرة ، يدور موضوعها على
زوج خاتنه زوجته ، وقد كان الموضوع خطيراً جداً ، وقد اقر بذلك المقي
السابق ، الذي طبع تطور الحوادث ، باهتمام زائد ، ولم يتورع عن ان يكشف
لاحد الطرفين ، عن خطط الطرف الآخر . والحقيقة انه زج بنفسه في الحوادث
وسكانه كان يقوم بدور الجوقة (Chorus) ، واثباتاً او محبذاً . وقد تنبه
الزوج اخيراً ، عندما رأى في التافذة الجانبية ، السيدة وعشيقتها . يناكث
المقي ، من على كرسيه ، يتنقد بشدة لجرام الزوجة ، وبلاهة الزوج . وقد
قابل الجمهور هذه الحقبة بمصافاة من الضحك ، مما ساعد على نجاح هذه الهزلية ،
نجاحاً يعزى في المقام الاول ، الى هذا المثل ، الذي لم يدخله المؤلف في
مسيرته .

كان في التمثيل بعض الارتباك ، كما كانت لقائه وديناً ، ولكن اخراج
المسرحية ، من الناحية الفنية ، كان موفقاً . وقد دلت على مواهب كائنة عند
المؤلف . كما برهنت على ان النفس العربية ، يمكن ايقاظها وتحريرها بسهولة .

وعلمت انه بدى في بناء قاعة التمثيل ، ولرب عددًا من المسرحيات قيد
الاعداد ، واخبرني المؤلف انه يعد ستارة سترسم عليها اطلال (بعلبك)
لتكون شعاراً لجروته . فابديت دهشتي لاختيارهم شعاراً لا يمت اليهم بصلة ،
اذا انه اثر من آثار اليونان والرومان ، في عصور الظلام . فطلب مني ان
اقترح شعاراً ما ، فقدمت : اليس عندكم شعار خاص بكم يتميز بجمال فريد ،

فأجاني على الفور : بلى : الا وه (٢١) .

وبعد هذه المسرحية ، والاصل المضحك الذي تخلفها ، وبعد ما رآه مارون من التشجيع ، حصل على فرمان عالٍ بإنشاء مسرحه ، الذي اقيم بيجوار بيته خارج السور . وقد تحول هذا المسرح الى كنيسة بعد وفاته ، مملاً بوصيته . واشتره القاصد الرسولي (٢٢) . ولعل كنيسة (الباتنا) المعروفة اليوم في بيروت ، في حي الجيزة ، على مدخل طريق النهر ، هي الناجمة تنفيذاً لوصيته (٢٣) . وقد قدم مارون على هذا المسرح ، مسرحيته الاخيرة والحسد السليط ، (١٨٥٣) ، وهي مسرحية اجتماعية صرية .

* * *

وكان مارون مؤلف المسرحية ويلحنها تلحيناً يلائم مواضعها المختلفة (٢٤) . وقد وصف ابن اخيه ، سليم النقاش ، الذي حمل رسالته ، فيما بعد ، الى وادي النيل ، عمله هذا بقوله :

« وقد جعل في هذا الفن تمييزاً غير قليل ، من ادخله الى بلاد الشرق في اللغة العربية ، وهو المرحوم ممي مارون النقاش . فإنه حين ساح في اوربا ودونج اطلواها ، رأى حال الروايات عندهم ، وما تجني منها بلادهم من الفائدة والانتفاع ، فضلمته التوبة الوطنية والحجة السوية على ادخاله الى بلاده . فعاد اليها وألف روايات لا ينتظر مثلها من مؤلف في فن لم يكن يعرفه غيره من أبناء وطنه ، على أنه لا يستغرب من مثله . ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه الى هذا الفن المفيد نظراً لعدم معرفتهم بمنافعه ، زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعراً وترواً وانغاماً ، عالماً أن الشعر يروق للخاصة ، والنثر تهمه العامة ، والانتقام تطرب . ولا حاجة الى ذكر ما تصكيده من المصائب والالام في بادئ الامر ، حتى حمله الاعياء الى القول في احدى رواياته : ان دوام هذا الفن في بلادنا امر بعيد . على أنه اجهد نفسه في جعل رواياته ادبية محضة ، قاصداً بذلك تهذيب أبناء وطنه ، فأثى بالمطلوب من الروايات ، لأنها لفا تقيده اذا كانت ادبية ، ترغب في الفضائل وتنبه عن الرذائل » (٢٥) .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْقَلِيَقَاتُ

(١) راجع في هذا الشأن : هولاء القماش - دارزة لبنان « ص ٤ ، وسلم القماش - « فوائده الروايات او التياترات » (مجلة لبنان سنة ١٨٧٥ ص ٥٢١) ، وجزري زيدان - مجلة الهلال السنة ١٨ ، ص ٤٦٤ ، وتاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ ص ١٣٠ ، وكورت بروكر - موسوعة الدين والاخلاق « مادة Drama-Arabic » ، ولويس شيخو - « الآداب العربية في القرن التاسع عشر » ج ٢ ص ٢٧٠ وكراشكوفسكي - ملحق دائرة المعارف الاسلامية ، وپطرس البستاني - « ادباء العرب في الاندلس وعصر الانيات » ص ٣٠٩ ، وركي طهيات - « نهضة التمثيل في الشرق العربي » - (مجلة الهلال ، ابريل ١٩٣٩ ص ١٤٤) ، وه - « كيف دخل التمثيل بلاد الشرق » - (مجلة الكتاب الجزء الرابع من السنة الاولى ، فبراير ١٩٤٥ ، ص ٥٨٢) . وغزاد افرايم البستاني « اول مسرحية باللغة العربية » (مجلة « التراج » ، العدد الاول من السنة الاولى في ١١ من مارس ١٩٤٨)

David Urquhart-the Lebanon (Mount Syria)-A History and (٢)
a Diary vol. 2, p. 178.

(٣) هولاء القماش - « ارزة لبنان » ص ٩ . وراجع قصيدته في العروض والقوافي في المعبر
داه ، ص ٤٣٠ - ٤٣٣ .

(٤) المرجع السابق - ص ١٠ .

(٥) »

(٦) صور مارون آله جدا في قصيدة مكتوبة في طرسوس سنة ١٨٥٤ (مجملها في « ارزة لبنان » - ص ٤٦٥) .

(٧) « ارزة لبنان » - ص ١١

(٨) ذكرت جميع المراجع دون استثناء ، انه قدمها سنة ١٨٤٨ . وقد ذكر مارون في مئة مسرحية « والحود اللطيف » (ارزة لبنان ص ٣٨٨) . انه قدمها سنة ١٨٤٧ .

(٩) ، (١٠) « ارزة لبنان » ص ١٥ - ١٦ .

- (١١) المرجع السابق - ص ١٨
- (١٢) د - د - ص ٢٤. يعني بالعلوم والكولم أدوات المسرح ولوازمه وملابسه.
- (١٣) د - د - ص ٢٥
- (١٤) ذكر هذا التاريخ في «أرزة لبنان» ص ٣٨٨.
- (١٥) المرجع السابق ص ١٠.
- (١٦) يذكر أوكيو طرد، في حديثه الذي سنورده بعد قليل، أنه شاهدما في ١٣ من يناير ١٨٥٠.
- (١٧) «أرزة لبنان» - ص ١١.
- (١٨) من المعروف أن منزل مسارون القماش، كان يقع في الشارع المسمى اليوم باسمه بين طريق النهر وكنيسة مار مارون. وهناك كانت النواحي، والتي لسوق الحديثة قرب السراي الصغير.
- (١٩) اسم فرجيل الكامل باللاتينية هو (Publius Vergilius Maro) وقد اُتزع الكتاب هذا القماش، من اسم ماله.
- (٢٠) هي مسرحية «أبر الحين المفل أو مارون الزعيد».
- (٢١) David Urquhart - the Lebanon (Mount Syria), vol. 2 p. p. 178-181 وقد ترجمت هذه القصة السيرة حربية حسنة ترجمة غير دقيقة، وقد نثرنا في عدة المکتوف العدد ٣٥٧، وقد اضطررت إلى إعادة ترجمتها مع الاستعانة بالترجمة السابقة.
- (٢٢) «أرزة لبنان» - ص ١١.
- (٢٣) «أرزة لبنان» - «مارون القماش» والد المسرح السري - «حجة» «القراع» العدد الثالث من السنة الأولى في ٢١ من مارس سنة ١٩٤٨.
- (٢٤) «أرزة لبنان» - ص ٢٥ و ٢٦.
- (٢٥) سليم القماش - «قواعد الروايات أو القنارات» - «حجة الجان» سنة ١٨٧٥ ص ٥٢١.

الفصل الثاني

مدونة مارون التفاض

١

نكولا التفاض (١٨٢٥ - ١٨٩٤)

عندما عاد مارون التفاض من إيطاليا ، واثف مسرحيته الاولى « البفيل »
درب بعض الشبان من اصدقائه على تقليدها^(١). وقد اعتذر مارون عن تلامذه
هؤلاء ، عندما قدم مسرحيته تلك ، بقوله :

« ولكن مع ذلك ارجوكم لكي ينهوني عما فرط ، ويحشدوني بمزله الى
اصلاح القلط ، لان هذا الفن بحر زاهر ، وفلك دائر ، لا سيا ان المشتركين
معي ، لتشكيل هذا المظهر اللوذي ، الذين ساعدوني على هذا العمل ،
وواظفوني والمجدوني لبوغ الامل . لم يزالوا متجددين ومبتدئين بقط . ولم يمر
عليهم قبلاً مظهر كنه ، فلا يخف الامر من انهم يقومون في بعض ووطات ،
ويشجبون علي بعض سقطات . يشعر بها من له المطالعة ، على دقائق هذه
الحقائق الساطعة . ولكنهم بالحقيقة معذورون نظراً لبدائتهم . وعدم وجود
امام كاف لهدايتهم »^(٢).

ولسع اخاه ، نكولا ، في موضع آخر مخاطبه ، ويشتر بتلامذه هؤلاء :

« قم يا اخي وانظر الى التلامذك الذين علمتهم هذا الفن بقرق جينتك ،
سكيف انهم ليس فقط داوموا على حفظ ما علمتهم اليه ، لا بل تقدموا فوق
الامل »^(٣).

والحقيقة ان تلميذ مارون الاول ، الذي حمل رسالته ونُسخ بالعبء بعده ، هو اخوه نقولا^(٧٧) . وهو يعترف بذلك في غير موضع من مقدمته التي صدر بها « اوزة لبنان » . فقد قال في خطابه الذي اقترح به المسرح ، حين قدم مسرحية « الحرد السليط » ، ورصد ريعها لمساعدة الفقراء :

« اقول ان رفع هذا السار لا بد ان يكون حرك احساساتكم ايها التلامذة الانجاب ، اذ تذكرتم ان هذا المكاث عنه قد تقدمت اول رواية عربية من استاذي واستاذكم ، اخي مارون نقاش »^(٧٨) .

ويقول في موضع آخر :

« غير انه لم يكتف اثره غير هذا القليل ، ومع قصر معرفتي ففي السنة الثانية قدمت رواية الشيخ الجاهل^(٧٩) . وفي السنة الثالثة قدم رحمه الله رواية « ابي الحسن المقل » وقدم داعيكم بعدها الرواية المعبوسة وهي رواية « ربيعة ابن زيد المكدم »^(٨٠) . الى ان قدم هو اخيراً رواية « الحرد » ، التي هي تقدمتا الآن لحضرة هذا الجمهور المعتبر . وبعدة قدمت داعيكم بعض روايات حربية الا تذكر^(٨١) .

والظاهر ان نقولا النقاش ، ومن معه من التلامذة ، تقدموا الى هذا الفن بوعي وادراك ، غربيين على تلك البيئة التي وجدوا فيها . وذلك ما نلسه فيما كتبه نقولا عن المسارح والروايات وكيفية تمثيلها^(٨٢) . وتلخ في اسلوب الحديث ، وفي المصطلحات التي استعملها ، انه استقى معلوماته هذه من مراجع ايطالية . وقد قدم لحديثه هذا بلغة عن تاريخ المسرح في العالم ، ثم تحدث عن اجزاء الرواية المسرحية ، وعن اصول التمثيل والاخراج . وبما قاله في اقسام الرواية :

« اعلم كما ان الرواية تنقسم الى جملة فصول ، هكذا ايضاً كل فصل ينقسم الى جملة اجزاء . فالفضل هو حد بفصل الرواية وينقسم عدة اقسام من واحد الى خمسة (واثنان وجد أكثر فيكون نادراً جداً لا يعول عليه ، وانما الروايات الهزلة ما نظرت منها لا اقل ولا اكثر من خمسة فصول) ، وفي نهاية

كل فصل يصير تزييل السار الحالب بين عمل التشخيص وبين حاضري الرواية .
وعمل التشخيص هذا يسمى عند الافرنج (شئنه) ^(١٠٠) . والبئك الذي تظوه
المشخصون يسمى (بانكوشيانكو) ^(١١١) . وتقسيم الرواية الى فصول عديدة
يوجد له لزوم كلي ، ^(١١٢) .

ثم يمضي في حديثه عن الفصول والاجزاء (المناظر) . ثم يتحدث عن تقسيم
المسرح ، وحركة الممثلين عليه ^(١١٣) ، الى ان يصل الى اقتسام التشخيص
(التمثيل) فيقول :

« وقولي الآن انما هو لاصحابنا الذين ما حضروا التشخيص الا ما ندر .
وم مبتدئين هذا الفن فينبغي لهم ان يتقنوا التشخيص بشكل ما يلزم اظهاره
من الاشارات الحسية والانفعالات النفسية ، متصورين ان هذا الشيء الواقع
مزاجاً انما هو حقيقة . هذا هو الامر المهم بهذه الصناعة ، لان الشخص البارع
عند الافرنج حينما يكون دوره يقتضي له اظهار الانفعالات النفسية المؤثرة
كالتهيؤ والغضب الخ ... فيظهره بنوع حسني ، حتى ان البعض منهم يؤثر
على صحتهم حتى يفضي بهم الامر بعد ذلك لمعاظاة العلاجات والادوية لزوال
ذلك المرض الذي يستحوذ عليهم من جرى ذلك . ونحن الآن لا نطلب من
اصحابنا الوصول لهذه الدرجة بل نرجوهم الانتباه لذلك قليلاً . واشور عليهم
الا يزيدوا الحد ايضاً بتكتير الاشارات والانفعالات ، بل الموافق ان يكون
كل شيء سائراً طبعياً بالاعتدال ، كما لو كان الحادث الواقع احكيداً حتى لا
يفضح دونق الرواية وتعب المؤلف ، لانه اذا لم نحسن الاشارات ، فالرواية
هي كالعدم » ^(١١٤) .

وبعد ، فهذه اقوال ونصائح ، تدل على فهم صحيح ، وهي على ما نعلم ،
اول بحث فني كتب في المسرح والتمثيل المسرحي في لغتنا . وقد كانت نبواً
لرجال هذه المدرسة ، والذين جاءوا من بعدهم .

ولا تحفظ لنا المراجع ، غير ما ذكرناه من نشاط نقولا النقاش ، في هذا
الحقل . اللهم الا اشارة واحدة تدل على انه مثل مسرحية « الحسود » تذكرنا

لمولده ، وكانت بين المثلثين ابنة . وقد نجحت وحضرها الوالي عزيز باشا ،
وذوات بيروت واعيانها^(١٥) .

٢

سليم خليل النقاش *

اما التلميذ الثاني الذي تخرج من مدرسة مارون ، فهو ابن اخيه ، سليم
خليل النقاش . وقد ألفت فرقة في بيروت ، كانت اولى الفرق التي وفدت على
مصر من لبنان . وستحدث في هذا الفصل عن جهود هذه الفرقة في موطنها
الاول ، ونزجلى الحديث عن جهودها في موطنها الثاني ، مصر ، الى موضعه
من هذا الكتاب .

ترك لنا سليم ، مقالاً طويلاً في مجلة « الجنان » البيروتية ، تحدث فيه عن
المسرح ووسائله . واتى بلمحة سريعة عن تاريخ هذا الفن في أوروبا . والحقيقة
ان نشاط سليم في بيروت ، في حلل التشيل ، هو الخطوة الثانية ، الجديرة
بالإثبات والتقدير ، بعد خطوة عمه ، رائد هذا الفن . ومقالته هذه تدل على
دقة فهم وسعة اطلاع . قال ، بعد ان تحدث عن المدينة والحفاوة :

« وقد ثبت بما تقدم ان هيئة الاجتماع من اخص اسباب تقدم الانسان .
وقد عرف ذلك من قبلنا الاوروبيون ، فأوجدوا وسائلاً لتحسينها عندهم ،
منها قاعات التشخيص المروقة بالتيار الكهربائي . وهي المرأة التي تظهر للانسان تماثيل
نفسه ، فيرى عيوبه ونكائسه فيتجنبها ، اذا كان ممن يتدون عن قيمهم . فطاب
لهم الاجتماع في هذه القاعات ، ولم يتخلل صافي كأس اجتماعهم كدر الامتناع
او حكر التعصب . وقد جعلوها واسطة لا يرضخون الى بعضهم انفراداً ، وادين ما
يفصلهم عن بعضهم اختلافاً . على ان من ذلك ما اتى بفوائد لا تحصى ومنها
ما اتى باضرار جمة . وهذا ناتج عن اختلاف المبادئ المدشورة فيه »^(١٦) .

ثم قال ، ملاحاً رسالة المسرح :

« اما ما يشترط في الروايات ، فهو ان تعيل بها القضية وتنتجها الحسنة ،

لتبيل الناس اليها ، وتبدو الرذيلة تحت برقع الادب مع عواقبها الوخيمة .
 ليرى الناظر شاعها وشاعها فينجبها ويألف من الاثيان بها . اما العشق
 الشديد فيظهر ايضاً تبدو عواقبه ان حسنة وان قبيحة . وذلك يتأتى عن
 كيفية العشق ، فإنه قد يكون ادبياً لا يألف للشهم منه ، وقد يكون وخبياً
 لا يقبله الذوق السليم ، وفي الامرين فرائد لا تكرر . وهذا هو المطلوب من
 كل مؤلف رواية تشخص روائيه لدى الجمهور . وما احسن ما قاله في هذا الباب
 واسين الفرنسي الشهير عن مؤلفي الروايات الادبية ، وهو ان رواياتهم تقيد
 من يحضر اليها ويسمع حكمها فائدة لا تنالهم من مداوس الفلسفة الكبرى .
 وعليه لا تقيد الروايات ما لم ينشر بها طي المنزل حكم عن مبادئ التهذيب
 والتبذير (١٧) .

ثم يتحدث عن التحدث ، وعن علاقة المسرح به ، ويأتي بلمحة عن تاريخ
 المسرح الاوربي ، عند الاغريق والرومان والانكليز والفرنسيين . ثم يتوجه
 بجهود محمد مارون في اقامة دعائم المسرح العربي . ويختتم مقاله بالحديث عن مصر
 والمصريين ، وعن الاتفاق الذي تم بينه وبين الحكومة المصرية (١٨) ، ذلك
 الاتفاق الذي مهد له سبيل السفر الى مصر ، ليثقل على مسرح الاوبرا ، وهذا
 ما ستحدث منه فيما بعد .

وبسبب الحر الشديد في مصر ، أذن لسليم بتنظيم الفترة واجراء الاستعدادات
 اللازمة لها في بيروت . وقد وصف لنا احد الكتاب الاعمال التمهيدية التي
 قامت بها الفترة ، قبل حضورها الى مصر ، فقال :

« ولا ريب في ان المصريين يحبون ان يعرفوا شيئاً عن احوال الروايات
 التي جعلها حر طهرم في الصيف ، في مدينتنا ، فنقول : اننا قد حضرا قاعة
 التعليم منذ ايام قليلة ، لنترى الحال لتكتب لهم عنها . وبعد استماع اسماء
 الروايات الكثيرة الجاري تعليمها وتطبيقها ، رجوا سليم اقندي الموما اليه ، بان
 يشخص رواية « البخل » ، وثلاثة فصول من رواية « عائدة » ، التي ترجها عن
 الايطالية ونظمها . فاخذ المشخصون يتشخص رواية البخل بدون ملابس ،

لان الملابس هي في قاعة التشخيص في مصر القاهرة ، وهي كلها من الروايات التي تشخص بالغناء ، وهذا من النوع المعروف عند الافرنج بالاوربا . وكانت الآلات الموسيقية العربية ترافق اصوات المشخصين بضبط وانكشاف يستحقان كل المدح . اما التشخيص فتتقن من جهة الحركات والاغاني وحسن الترتيب والتنظيم ، وجرى تشخيص الادوار الذكرية والانثوية والصيانية بانتظام ودقة . وكذلك رواية عائدة ، غير انما ليست جميعها بالغناء ، فان بعضها تنو وبعضها غناء . اما الموسيقى فلم اقتدي قاصد ان يجعلها مركبة من ١٢ آلة ، وهي الآن اقل من ذلك ، ولكنه يزيد بها . اما عدد المشخصين العاملين فهم ١٧ شخصاً خلا ما يلحق بذلك من الاتباع والجنود ، وغير ذلك في المناظر الكبيرة . ونظن بما رأيناه من ذلك ان سليم اقتدي والمشخصين سيكتسبون ثناءهم لانهم سيأتون بما لا ينتظر ان يؤتى به في السنة الاولى . والمشخصون هم من اصحاب الصيت الجيد والسيرة المدوحة . وتلوح على وجوههم لوائح الذكاء والنظنة والمهارة ^(١٩) .

٣

وفي موضع آخر من « الجنان » ، نجد نقداً قنياً لتمثيل هذه القرعة ، ووصفاً للسرح الذي تدور فيه ، في بيروت . فلتنبه هنا لانه فيما نعرف ، اول نقد فني ، في ادبنا الحديث :

« وبعد رجوع سليم اقتدي من الجبل الحـ عليه اصدقاؤه بان يشخص رواية او روايتين على مرأى من الجمهور ليرى حال الشخصات ، ويزيد تمرين القوم . فأجاب طلبهم وشخص رواية « البخل » ورواية « مي » ، فلا ينبغي ان تتكلم عن رواية البخل التي هي من تأليف المرحوم حمه مارون المشهور . فان عصر الشخصات فيها قليل بالنسبة الى رواية « مي » ، وهي تأليف سليم اقتدي ، وربما كان عصر الشخصات فيها غالباً على عصر المشخصين ، في الامة اذا لم نكل من جهة العدد . وجرى ذلك التشخيص في قاعة جديدة كبيرة

لم نر مثلها في بيروت ، قبل الآن لرواياتنا ، وهي انشاء جناب الوجه بطرس افندي تيان . وقد انشأ لها موقف تشخيص جميل ومناسب لحالة بلدنا . وقد شرع في ان يزيد مخادع خصوصية للعيال وغيرهم من الذين يرغبون في ان يكونوا وحدهم . وفيه انوار كافية وبدلات لتغيير موقف التشخيص ولذلك نثني عليه . ومع ان هذه القاعة هي مناسبة لبيروت ، شئت بينها وبين قاعة الحضرة الحديوية في القاهرة في كل شيء . ولا سيما في المناظر المدهشة التي تقام في القاعات المشهورة في العالم لتسعف المشخصين على ان تكون انوارهم وحركاتهم مؤثرة في المشاهدين ، ولذلك اهمية عظمى ، حتى انه ربما كان قدر نصف التشخيص . فبالنظر الى القاعة يكون التشخيص قد جرى في ظروف غير موافقة للمشخصين ، ولكن لا يبيتون فيها في مصر . وبالحقيقة ان الذين شاهدوا مجرد وقوف المشخصات وعلى الخصوص مي ، وهي الاولى ، وامرأة هوراس ، وهي ثانيا في موقف التشخيص ، لم يصدقوا انها لم تقف قبل ذلك للتشخيص امام الجمهور . خلا مي فأنها وقفت مرة واحدة قبل ذلك وشخصت نحو ربع ساعة او اكثر قليلا . ولا ينبغي ان تنكلم عن المشخصين فانهم يشخصون بكل اتقان وفصاحة . وقد اجمع الذين شاهدوا المشخصات بان نجاحهن يكون عظيماً لأن ما رآوه هو بداية ، فماذا تكون النهاية . وتشخيص مي قلما يقبل زيادة الاتقان ، من جهة الحركات الطبيعية ، التي توم الجمهور بأنها تربت منذ الصغر لذلك ، مع انها لم تكن تعلم شيئاً منه منذ اقل من سنة . وقد رأينا فرقاً في الاصوات والحركات بين الزمان الذي حضرنا فيه التمرين ، وزمان حضور الرواية نفسها ، وهذا دليل قابلية التقدم . ومن المعلوم ان الثناء الافرنجي يسمح بان يكون الصوت مستعاراً ، أي غير طبيعي ، مع ان الثناء العربي لا يسمح بذلك مطلقاً . وقد صادف سليم افندي صعوبات كثيرة في جعل موافقة في الطبقات بين اصوات الذكور واصوات الاناث ، وبين اصوات كل منهم ، ومطابقة الصوت للموسيقى التي تراققه . وقد جاء متقناً بحسب الذوق الافرنجي ، ومع ذلك لا يزال قابلاً للتجسين . وقد بلغنا انه تحسن عند تشخيص الرواية مرة اخرى . وظهر من ذلك انه

لا ينفك الا بعد الوصول الى الدجة المرغوبة . وقد رأينا افرغياً يسمعون
التشخيص باصغاء ولذة ، وثبتوا الى نهايته ، مع انه ما من مناظر مدمشة في
موقف التشخيص . واللذة منحصرة في النظر الى المشخصين ، وهذا خلاف
المنتظر لأننا نعلم ان الفناء يكون مقبولاً اذا ائتمف الانسان عليه . والافرنج
لا يطربون بغنائنا كما لا تطرب بغنائهم . فاذا تم لنا ان نطربهم بواسطة هذه
الروايات ، نكون قد قنينا بما لا ينتظر القيام به . واللفظ عند الرجال على اتم
المراد ، وعند الفتيات على تفاوت . فمما لفظها جيد الآن ، فكيف بعد بومة .
واسرة هوراس لفظها ليس برديء ، على ان له الحل الثاني بعد لفظ ميم .
والتي شغقت دور الحادمة لا يزال لفظها قابلاً للإصلاح ، وهي مشخنة
بالطبع ، وتلوح على وجهها لوائح الدلال في التشخيص الحالي من كل تضع
وتكلف . فاذا حزنت يتوم الناظر بان قلبها يكاد ينفطر من الحزنت . وفي
حركاتها وشاة تليق بمجنسها ، ولطف يجعلها مقلدة صحيحة للجنس اللطيف . اما
امرأة هوراس فلوائح الانضاع وصفاء الباطن وحسن السيرة والدعة تلوح
على وجهها ، وتراقبها وهي تشخص . اما المشخنة الثالثة في هذه الرواية ،
فلم يكن لها دور مهم ، ليظهر منها اكثر مما ظهر . ولذلك نظن ان الاعتناء
باصلاحها وتنشيطها (لانه ظهر ان الحياء كان متغلباً عليها) ، يأتيان بالمرغوب .
ولم يكن للشخنة الرابعة ولا الخامسة دور في هذه الرواية . وبالجملة نقول ان
ما رأيناه من التشخيص الابتدائي هنا ، يحملنا على الحكم بنجاح سليم اقتدي ،
وبانتظار حصول اللغة العربية ، بواسطة المساعدات الحديثة ، على مشخصين
محافظين على الآداب ، واسباب المتافع . وعلى تحريك العناصر المددوحة في
الامة ، كالجمية وكرامة الاخلاق وحسب المجد والجد والحنو وغير ذلك ، بما تهتم
به السياسة لتأثيره في الناس ، (٢٠) .

وبعد ، فهذا ما تحفظه لنا الصف والمراجع من اخبار سليم التفاح
وفرقة في بيروت ، وتروكنا الآن ، لنعود اليه فيما بعد ، فتحدثت عن
رحلته الميموة الى ارض الكتانة .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيلَاتُ

- (١) «أوزة لبنان» - ص ١٠
- (٢) المرجع السابق - ص ١٦
- (٣) « » - ص ٦
- (٤) ولد سنة ١٨٢٥ ، وجرى على آثار أخيه في طلب العلم ودرس الفنت . واشتغل بالتجارة فترة من الزمن ، إل أن اتدبت الحكومة لخدمتها عضواً في مجلس الإدارة في ولاية بيروت ، ومديراً لمخارك الدخان . فاشكب على مطالعة قوانين الدولة الثانية واطلعتها ، وتخرج في العلوم الشرعية على علماء بيروت ثم نصب عضواً دائماً لمحكمة بيروت التجارية ، واشتغل بالتأليف والترجمة والصحافة . وله ديوان شعر (طبع سنة ١٨٧٩) . وتوفي سنة ١٨٩٤ (راجع شيخو - الآداب البريية في القرن التاسع عشر - ج ٢ ص ١٥١ - ١٥٣) .
- (٥) «أوزة لبنان» ص ٤
- (٦) سنة ١٨٤٩ . وقد ذكر بيوتو خطأ ، أنه القبا سنة ١٨١٠ - («موسوعة الدين والاختلاف» مادة Drama-Arabic) .
- (٧) سنة ١٨٥٢
- (٨) «أوزة لبنان» - ص ٥
- (٩) راجع «أوزة لبنان» - ص ١٩ وما يليها .
- (١٠) كلمة إيطالية بمن شبة .
- (١١) كلمة إيطالية بمن : شبة المنظر .
- (١٢) «أوزة لبنان» - ص ٢١ ، ٢٢
- (١٣) المرجع السابق - ص ٢٤
- (١٤) « »
- (١٥) شاعر الحزبي «مجمع المرات» - ص ٤٤٥
- (١٦) توفي في الاسكندرية سنة ١٨٨٤ . والى جانب عمله في النشر ، اشتغل في الصحافة ، فاسم «العروسة» و«التجارة» و«المر الجديد» . واسم في الحركة السياسية التي سبقت

الثورة العراقية ، واثق بعد الثورة كتابه «عصر المصيرين» ، في ثمة أجزاء ، أعدت منها الاجزاء الثلاثة الاول . (راجع عيخو - الآداب العربية في القرن التاسع عشر - ج ٢ ص ١٣٤) .

(١٦) سليم النعاش - « فوائذ الروايات او التياترات » - مجلة « الجنان » - سنة ١٨٧٥ ص ٥١٧ .

(١٧) المرجع السابق .

(١٨) المرجع السابق ص ٥٢١ وما بعدها .

(١٩) سليم البستاني - « الروايات العربية المبررة » - مجلة « الجنان » ١٨٧٥ ص ٤٤٣ وما يليها .

(٢٠) سليم البستاني . - « الروايات الحديثة التشيعية » - مجلة « الجنان » ١٨٧٥ ص ٦٩٤ - ٦٩٦ .

الفصل الثالث

المسرح اللبناني بعد آل النقاش مسرح الهواة

لا تساعدنا المراجع والمصادر التي بين ايدينا ، على تتبع تطور الحركة التمثيلية في لبنان ، بعد تلك الطفرة التي قام بها مارون النقاش واتباعه من آله وتلاميذه . ولذا نضطر الى تصيد الاخبار من مقدمات المسرحيات او من الصحف ، او من مذكرات بعض المعاصرين .

وقد وجدنا ، بعد البحث ، ان هذه الحركة ، في الفترة التي اغتبت نشاط سليم النقاش ، تقوم في الاكثر على جهود الهواة في المدارس والجمعيات الادبية والحيوية .

١

كان من تقليد المدارس في القرن الماضي كما هو في هذا القرن ، ان تودع العام الدراسي بحفلة تمثيلية ، تأتي بالمتعة الفنية الى جانب العظة والتعليم ، وكانت تستلم موضوعاتها ، في الاكثر ، من التاريخ القديم ، ولا سيما تاريخ العرب ، او من الكتب الدينية واخبار الشهداء والقديسين .

ومن المدارس التي عنت بفن التمثيل ، واتخذته وسيلة لتعليم والعظة

مدرسة دير الشرفة. ومن المسرحيات التي مثلت على مسرحها «آدم وحواء» وقد وضعها أحد الإباء ومثلت لأول مرة سنة ١٨٦٨^(١١). ومنها مسرحية «يوسف الحسن بن يعقوب» وضعها المرسل اللبناني الحوري اسطفان الشامي، ومثلت سنة ١٨٦٩^(١٢). ومنها «ملك فارس» نقلها عن الايطالية الحوري يوسف معاريثي، ومثلت في ٢٣ من فبراير (شباط) سنة ١٨٨٤^(١٣). ومنها «احسان الانسان»^(١٤) تأليف ميخائيل دلال، و«الفتاة الحرساء»^(١٥) له، وغير ذلك.

وفي المدرسة الوطنية، التي اسماها المعلم بطرس البستاني (سنة ١٨٦٣). مثلت بعض المسرحيات، ومنها مسرحية «يوسف الحسن». وقد مثلت سنة ١٨٦٥، وقد تفرغ عليها الطلاب في المسرح الذي كلف في بيت المعلم بطرس^(١٦)، ومنها «تلياك»، وقد اقتبسها سعد الله البستاني عن قصة للكاتب الفرنسي فيلون، بهذا الاسم، ومثلت في اواخر يوليو (تموز) ١٨٦٩^(١٧).

وقد ذكر الدكتور نغولا فياض في ذكرياته الادبية ما يلي:

«ولم تكن المدارس ومنابرها مجال الادباء الوحيد، فقد حملت الجرائد وملاعب التمثيل قسطاً وافراً في تعزيز دولة القلم. اما الروايات التمثيلية فقد كان اشهرها ما مثل في مدرسة زكي كوهين في الاشرفية. وكننت احضرها خطة واحد من يحمل بيده دعوة رسمية. وكانت المائدة بعد الفصل الثاني او الثالث ان يقوم المقرظون من الحضور، بين ثائر وفاظم. واشهر هؤلاء المقرظين سليم جدي، كان يحضر الروايات اوقات تلقينها للطلبة المبتلين فيأتي تفريطه على واقعة الحال، مع ذكر الاسماء والادوار»^(١٨).

والمدرسة الاسرائيلية هذه، اعتادت ان تقدم مسرحية في اوائل العام الدراسي او في نهايته. ومن مسرحياتها «انتصار الغفية» او «حادثة الابنة الاسرائيلية» تأليف انطون شجير. وقد مثلت في ابريل (نيسان) سنة ١٨٧٩^(١٩). ومثلت له ايضاً مسرحية في ١٠ من سبتمبر (ايلول) من هذا العام^(٢٠). ومثلت فيها مسرحية من تأليف سليم كوهين في نيسان ١٨٩٤^(٢١). واخرى في نيسان ١٨٩٥^(٢٢).

ومثلت فيها ايضاً مسرحية (المرف) من تأليفه ، في سبتمبر (ايلول) ١٨٩٥^(١١٣) .

وعلى مسرح مدونة (الثلاثة أقمار) ، مثلت مسرحية « العيلة الهندية » سنة ١٨٧٢ ، وهي من تأليف شاكرو شكري^(١١٤) .

ومثلت « كسرى والعرب » حبيب الشماس ، على مسرح البطركية في بيروت^(١١٥) ومثلت فيها مسرحية أخرى ، على مألوف العادة السنوية ، في فبراير (شباط) ١٨٩٩^(١١٦) . ومثلت مسرحية شعرية للشيخ عبد الله البستاني في مدرسة الحكمة في يوليو (تموز) سنة ١٨٩٠^(١١٧) . ومثلت المدونة الاسقفية للزوم الكاتوليك ، في زحمة مسرحية « ساؤول وداود » ، وذلك في اغسطس (آب) ١٨٩٧^(١١٨) . وكذلك مثلت مسرحية « عليا » التي ترجمها نجيب جهشان عن راسين ، في مدرسة زهرة الاحسان ، وذلك في ديسمبر (كانون الاول) ١٨٩٨ ، واعيد تمثيلها اربع ليال^(١١٩) .

ويذهب شيفو ، الى ان الكلية اليسوعية ، كانت اول من سبق الى تشخيص الروايات التبشيرية ، قال :

« الا ان هذا الفن الجليل عاد الى شرف مقامه في المدارس المسيحية . وكانت كليتنا اول من سبق الى تشخيص الروايات التبشيرية العربية ، سنة ١٨٨٢^(١٢٠) . فكان يديرها مختارون لذلك الوقائع الخطيرة ولا سيما الحوادث الشرقية ليوسخ في قلوب طلبتهم ، مع حب الوطن ، ذكر تواريخ بلادهم . فمن جملة ما مثلوا « حكم هيرودس على ولديه » في بيروت . واستشهد القديس جرجس فيها . ورواية صدقيا ، ثم داود ويوناثان . وبما اقتبسوه من تاريخ العرب ورواية ابن السموم ورواية المهملل وشهداء نجران ونكبة البرامكة واخوة الحنساء . وكان لطلبة في تأليف بعض هذه الروايات سهم واف ، الا ان معظمها بقلم الآباء او بعض اساتذة الكلية »^(١٢١) .

ومن المسرحيات التي مثلت فيها ايضاً ، مسرحية « حرب الوردتين »^(١٢٢) .

وهي شعرية لشيع عبد الله البستاني ، وتدور حول الحرب التي جرت بين الملك ادوار واقاويه . ومنها « وفاء السوهد » تأليف الاب خليل اده (١٨٨٧) ١٣٣ . و « وابدالونيم ملك صيدون » ١٣٤ (١٩٠١) تأليف يوسف شيلي ابني سليمان . و « الرشيد والبرامكة » للأب انطون رباط اليسوعي ١٣٥ ، وقد مثلت في المدارس اليسوعية في بيروت والقاهرة والاسكندرية .

وقد غني نجيب حبيقة (توفي ١٩٠٦) ، احد اساتذة هذه الكلية ، بالمرح ، فحرب له عدة مسرحيات منها « ابن الحان » ، و « الفارس الاسود » ، و « شهيد الوفاء » ١٣٦ . وكتب مقالات عن فن التمثيل ١٣٧ .

٢

هذه امانة من التمثيل في المدارس ، وقد ساهمت الجمعيات والنوادي في هذه الحركة لاغراض ترفيهية وخيرية . وقد ذكر سليم النقاش ، ان كثيرين عاجلوا هذا الفن قبله ، قال :

« ولما رأيت الكثيرين يردون حوض هذا الفن ، هرعنا اليه وكاث فيه فضة فارتشتها » ١٣٨ .

ويذكر شيخو ان انتشاره في المراسح العمومية أدخل بالآداب : « وقد سبق لنا كيفية ظهوره على يد المرحوم مارون النقاش ، وما نجم عنه من المضرات ، بسوء استعماله في المراسح العمومية ، حيث مثلت روايات غلة بالآداب » ١٣٩ .

وذكر نقولا نقاش في مقدمة « ارضة لبنان » ، انه انشئت في بيروت ، بعد اخيه مارون ، عدة مسارح ، ولكنها اعلنت ١٣٠ .

وقد نعتطنا بعض اخبار هذه الجمعيات والنوادي ، في المراسح التي عرضت لنا ، وقد جاء فيها ان بعض مسرحيات سليم البستاني ، مثلت على مسرح « الجمعية السورية العلمية » التي انشئت سنة ١٨٦٨ . وكانت الغاية منها نشر العلوم وترقية الفنون بين الناطقين بالعربية ... ومنها : « قيس وليلى » ، و « يوسف »

و « اصطاك » و « الاسكندر » (٣١) .

وكذلك كانت الجمعية الارثوذكسية الخيرية، تمثل بعض المسرحيات وتزود ربيعها للاتفاق على الفقراء الذين تعلم . وقد مثلت في اوائل سنة ١٨٧٠ ، مسرحية « امراء لبنان » تأليف سليم شحادة وسليم الخوري (٣٢) . وجاء في الاهرام أيضاً :

« اوائل هذا الاسبوع قدمت الجمعية الخيرية الارثوذكسية رواية عربية حضرها ابنة والينا الافخم ، وسر من حسن اقتانها » (٣٣) .

وفي أواخر نوفمبر (تشرين الثاني) ١٩٠٦ مثلت مسرحية « نسا » (٣٤) . وكانت جمعية « زهرة الآداب » التي انشئت في بيروت سنة ١٨٧٣ ، وكان يرأسها سليم البستاني ، « تؤلف الروايات واعضاؤها يمثلونها ، وينفق دخلها في سبيل الخير » (٣٥) .

وذكر زيدان ان « من اقدم المشتغلين بهذا الفن في بيروت ، بعد التأسيسين سعد الله البستاني ، مثل مسرحية انتظم في سلكها جماعة من قوايج الشبان يومئذ » (٣٦) .

وذكر أيضاً انه شاهد تمثيل مسرحية « المروعة والوفاء » تحليل اليازجي . وقد مثلت في بيروت سنة ١٨٧٨ (٣٧) .

وجاء في الاهرام :

« قدمت جمعية المقاصد الخيرية لاية والينا الافخم في لية الجمعة الماضية رواية « نائبة ملكة الحضر مع جذبة ملك العرب » ، للعلامة الفاضل مكرم متو الشيخ ابراهيم افندي الاحدب » (٣٨) .

وعرفنا فيها بعد ذلك على اخبار متفرقة عن التمثيل والمسرح ، نورد هنا بعضاً منها :

« ان الجمعية الخيرية لطائفة المارونية في بيروت قد سعت بغيرتها المشهورة لمساعدة الفقراء ، فاحيت بالاسبوع الماضي ثلاث ليال تحت حماية دولة الرائي ،

مثلت بأثائها رواية « مي » الشهيرة ، وجعلت دخلها للفقراء . وقد مر الحضور
بما شاهدوه من عظيم الاتقان ، وشكروا مساعي الجمعية المشار إليها « (٣٩) .
وجاء فيها أيضاً :

« سرنا ان قد عزمت البلدية عندنا على انشاء ملعب تمثيل في حديقتهما
الجديدة ، لتمثيل الروايات العربية والافرنجية ، وقد التزم هذا المشروع المبدع
الذي طالما تأقت اليه نفوس السكان ، حضرة الاديب سيوريدون افندي شبيب ،
واخذ في اعداده ونهية اسبابه ، فوجوه له النجاح » (٤٠)

وجاء فيها ايضاً ان مسرحية « الاميرة جنيفان » ، مثلت على مسرح قهوة
زهة الاسوان في كهرشيا ، في مساء ٧ و ٨ من اغسطس (آب) ١٨٩٧ (٤١) .
وجاء فيها :

« استحسن الجمهور هنا رواية (فاكور الجليل) ، وطلبوا من حضرة الاديب
نخلة افندي شكري ان يمد تمثيلها ، فأجاب طلبهم ومثلت الرواية في ليلة
الاحد الماضي ، وحضر تمثيلها اعيان المدينة وذواتها وكان يتخلل فصولها اناشيد
والحان مطربة » (٤٢) .

وجاء فيها :

« احتفلت الجمعية الخيرية المارونية في بكفيا ، احتفالها السنوي ، فمثلت
روايتين ادبيتين ، خصمت ابرادهما للفقراء ، وكان ذلك في ١٠ - ١١
الجلاري » (٤٣) .

وجاء فيها ايضاً :

« وقد مثلت في بيروت في مساء ٣٠ ديسمبر الفائت ، في ملعب زهرة
سوريا ، رواية « كوكب العشاق » ، وهي رواية بديعة الوضع ، حسنة التنسيق ،
يعمد بها الى تهذيب الاخلاق ، ولذلك سر الجميع منها وطربوا بنغمات حضرة
مدير الجوقة انطون افندي زراوي الشهير ، ولتمسوا اعادة تمثيلها فعبث لذلك
مساء السبت ٧ يناير (كانون الثاني) » (٤٤) .

والجهر التالي ، يدل على ان تمثيل المسرحيات كان منتشرأ في بيروت ،

وانه كان من ام موارد الجمعيات الخيرية :

« ورد على الولاية اواخر من نظارة المعارف مآلها ان الجرائد السياسية في الولايات يجب ان تراقب من جهة المعارف والحكومة . وان الروايات التمثيلية يجب ان ترسل ، الاستانة لتراقب هناك قبل تمثيلها . واظن ان بعد هذه الاوامر ، لا تقوم للراسخ قاعة في بلادنا ، ولا نسمع من الروايات سوى ما تأتينا به الاجواق الاجنبية ، من اوبراتهم ولحانهم التي قلما تروق للاذنان العربية . ولا يخفى ان الروايات في بيروت ، من ام الموارد التي تعتمد عليها جمعيات البر في اعادة الفقراء والمعوزين ، فامست بعد هذا القانون الجديد ، لواب هذا المورد مقفلة بوجهها » (٤٥) .

وهناك اشارة الى ان مسرح « زهرة سوريا » هو المسرح الوحيد ، الذي كان يؤمه القوم على اختلاف طبقاتهم ، لحضور التمثيل الادبي (٤٦) .

وذكر زيدان ، انه تألفت في بيروت ، بعد اعلان الدستور العثماني سنة ١٩٠٨ « جمعية احياء التمثيل العربي » وهي تضم نخبة من هواة التمثيل ، ويتولى ادارتها باترو باولي صاحب جريدة « المراقب » (٤٧) .

٣

هذا ما عثرنا عليه في المراجع عن اعمال الجمعيات والنوادي في حقل التمثيل ، اثبتناه هنا لاستيفاء البحث ، وهناك اعمال فردية لا بد من التنويه بها ، لتكملة الصورة العامة .

ففي ١٠ من اغسطس (آب) سنة ١٨٦٣ ، مثلت في دار حبيب قرداحي في بيروت ، مسرحية « الشاب الجاهل الكبير » ، تأليف طنوس الحر (٤٨) .

وهناك اشارة في ديوان عمر الانسي ، قبلنا بان مسرحية مثلت في دار بني القندور ، واخرى كتبها الامير محمد ارسلان ومثلت في دار بني حادة (٤٩) .

وألف الشيخ ابراهيم الاحدب (١٨٢٦ - ١٨٩١) عدة مسرحيات ، وقد ذكر طرازي في اخباره ما يلي :

« وكان له كلف بالروايات حتى بلغ ما جمعه منها نحو عشرين رواية بعضها مبتكر له وبعضها مأخوذ من التاريخ ، او مترجم من لغة اووروبية ، كرواية « اسكندر المكدوني » ورواية « السيف والقلم » ورواية « المعتمد بن عباد » وغيرها . وقد بلغت شهرة رواياته مسمي واشد بائنا ، والي سورية في دمشق ، فاعجب يراعة مفتشا . ولما اراد ان يجتزل بجنتان انجاله في نواحي سنة ١٨٦٨ ، كلف صاحب الترجمة ان يعلم رواية « اسكندر المكدوني » لجوق من الممثلين ، ويذهب بهم الى دمشق لاجل تمثيلها . ففعل الشيخ ابراهيم ذلك ، وكان لتمثيل الرواية ، صدى استعصان لم يزل يردده سكان الفيحاء الى الزمن الحاضر »^(٥٠).

وفي سنة ١٨٧٥ ، مثلت مسرحية « سيف النصر » ، تأليف الشيخ يوسف الاسير وارصد وبمها لشراء ادوات لجريدة « ثمرات الفنون »^(٥١) ، التي اصدرتها « جمعية الفنون » في بيروت في ذلك العام .

وفي نفس السنة ، مثلت مسرحية « اندروماك » ، وقد ترجمها اديب اسحق عن راسين ، استجابة لطلب قنصل فرنسا . ومثلت في بيروت ثلاث مرات ، وارصد وبمها لمساعدة البنات اليتيمات^(٥٢) .

وفي سنة ١٩٠٠ ، ترجم نكولا فياض ونحبيب سليم طراد مسرحية « الحداق والحب » لشار ، ومثلت في القنصلية الروسية في بيروت^(٥٣) .

وفي ١٥ من يونيو (حزيران) ١٩٠٣ ، مثلت في صور مسرحية « آدم وحواء » تأليف الحوري فيليون الكاتب^(٥٤) .

هذا ما استطعنا جمعه من اخبار التمثيل في لبنان في هذه الفترة . وهناك مسرحيات كثيرة ، الفت وترجمت هناك في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، واولائل القرن العشرين ، ولا بد من ان تكون هناك حركة مسرحية نشطة ، حتى تستوعب هذه الكثرة من المسرحيات ، وقد اوردها اسماءها في الكشف الخاص بالمسرحيات ، الذي سيطبع على حدة .

المصادر والمراجع والتعليقات

- (١) يوسف اسعد داغر - «فن التمثيل في خلال قرن» - مجلة المشرق المجلد ٤٢ (١٩٤٨) - ص ٤٣٤ .
- (٢) المرجع السابق - المجلد ٤٣ (١٩٤٩) - ص ٢٩٦ .
- (٣) » » - ص ٢٨٧ .
- (٤) » » - المجلد ٤٢ (١٩٤٨) - ص ٤٣٨ .
- (٥) » » - » » - المجلد ٤٣ (١٩٤٩) - ص ٢٧٢ .
- (٦) عاكر الحوري - «مجمع السرات» - ص ١١٨ .
- (٧) مقدمة المسرحية .
- (٨) الدكتور هولاء يافى - «ذكريات ادبية» - عاخرات الندوة اقبالية - النشرة ٣ - ٤
- (٩) ٢٥ من يوليو ١٩٤٤ - ص ٤٨ .
- (١٠) جريدة الاهرام - عدد ١٤٣ - الجمعة ١٨ من ابريل ١٨٧٩ .
- (١١) المرجع السابق - عدد ١٦٣ - الجمعة ١٩ من سبتمبر ١٨٧٩ .
- (١٢) » » - عدد ٤٨٨٨ - الثلاثاء ١٠ من ابريل ١٨٩٤ .
- (١٣) » » - عدد ٥١٨٦ السبت ٦ من ابريل ١٨٩٥ .
- (١٤) » » - عدد ٥٣١٦ - الجمعة ١٣ من سبتمبر ١٨٩٥ .
- (١٥) فيليب طرازي - تاريخ الصحافة العربية - ج ٢ ص ١٩٠ .
- (١٦) يوسف اسعد داغر - فن التمثيل في خلال قرن - مجلة المشرق المجلد ٤٢ ص ٢٧٧ .
- (١٧) الاهرام - عدد ٦٣٥٢ - الجمعة ١٠ من فبراير ١٨٩٩ .
- (١٨) المرجع السابق - عدد ٣٧٨٢ - في ٣٠ من يوليو ١٨٩٠ .
- (١٩) » » - عدد ٥٩٠٠ - الجمعة ٢٠ من اغسطس ١٨٩٧ .
- (٢٠) مقدمة المسرحية - المطبعة الادبية - بيروت ١٨٩٩ .
- (٢١) ذكرنا فيما مضى ، ان هناك مدارس سبقت الكلية اليسوعية الى ذلك .
- (٢٢) شينو - الآداب العربية في القرن التاسع عشر ج ٢ ص ٧٠ .
- (٢٣) عاكر الحوري - «مجمع السرات» - ص ٤٩٢ .
- (٢٤) مجلة المشرق المجلد ١٢ - اغسطس ١٩٠٩ - ص ٦٣٤ .
- (٢٥) المرجع السابق المجلد ٦ - ص ٦٧١ .
- (٢٥) » » - المجلد ١٣ - يوليو ١٩١٠ . وقد هددت في مجلة ازهور - السنة

الاول - ص ٤١١.

- (٢٦) طب طرازي - تاريخ الصحافة العربية - ج ٢ - ص ١٧٥ ، ١٧٦ . وشينو -
د الآداب العربية في الربع الاول من القرن العشرين - ص ٢٦ .
(٢٧) الشرق - السنة الثانية ص ١٧٠ ، ١٧١ ، ١٥٦ .
(٢٨) سليم النفاش - د فرائد الروايات أو التيارات - جة الجنان ١٨٧٥ ، ص ٥٢١ .
(٢٩) شينو - د الآداب العربية في القرن التاسع عشر - ج ٢ ص ٧٠ .
(٣٠) د لوزة لبنان - ص ٧ .
(٣١) راجع زيدان - د تاريخ آداب الله العربية - ج ٤ ص ٦٧ ، وطرازي -
د تاريخ الصحافة العربية - ج ٢ ص ٦٩ . وشينو - د الآداب العربية في القرن التاسع عشر -
ج ٢ ص ١٢٧ .

- (٣٢) جة الجنان - عدد مارس ١٨٧٠ ص ١٧٠ .
(٣٣) الاهرام - عدد ١٤٢ - الخميس ١٠ من ابريل ١٨٧٩ .
(٣٤) د - عدد ٨٧٣٥ - الجمعة ٧ من ديسمبر ١٩٠٦ .
(٣٥) زيدان - د تاريخ آداب الله العربية - ج ٤ ص ٦٩ .
(٣٦) المرجع السابق - ص ١٢١ .
(٣٧) د - د - ص ١٣٣ .
(٣٨) الاهرام - عدد ١٥٣ - الخميس ١٠ من يوليو ١٨٧٩ .
(٣٩) المرجع السابق - عدد ٤٨٤٣ - ١٤ من فبراير ١٨٩٤ .
(٤٠) د - د - د ٤٨٥٣ - الاثنين ٢٦ من فبراير ١٨٩٤ .
(٤١) د - د - د ٥٨٩٥ - السبت ١٤ من أغسطس ١٨٩٧ .
(٤٢) د - د - د ٦١٢٧ - الاثنين ٢٣ من مايو ١٨٩٨ .
(٤٣) د - د - د ٦٢٢٧ - الجمعة ١٦ من سبتمبر ١٨٩٨ .
(٤٤) د - د - د ٦٣٢٣ - السبت ٧ من يناير ١٨٩٩ .
(٤٥) د - د - د ٧٢٣٤ - الجمعة ٣ من يناير ١٩٠٢ .
(٤٦) د - د - د ٨١٠٩ - الجمعة ١٨ من نوفمبر ١٩٠٤ .
(٤٧) زيدان - د تاريخ آداب الله العربية - ج ٤ ص ٧٩ .
(٤٨) خاتمة المسرحية - ص ٤٠ .
(٤٩) ديوان عمر الانبي - ص ١٥٣ ، ١٥٥ على التوالي .
(٥٠) طرازي - د تاريخ الصحافة العربية - ج ٢ ص ١٠٣ - ١٠٤ .
(٥١) المرجع السابق - ج ١ ص ١٣٧ .
(٥٢) حول أسبق - د الفهرس - ص ١٧ ، وطرازي - المرجع السابق ج ٢ ص ١٠٦ .
(٥٣) راجع جة د الجلسة - لرح اعطون - السنة الثانية - ص ٣١٧ ، فليسا لله المسرحية
بفلم ذكي مايزو .
(٥٤) ذكر ذلك في مقدمة المسرحية .

الفصل الرابع

المسرح العربي في سورية

احمد ابو خليل القباني

لا نعرف للتشيل تاريخاً في سورية ، قبل ظهور احمد ابي خليل القباني فيها ، حوالي سنة ١٨٦٥ (١٢٨٢ هـ) . وان كنا نعرف انه كان من عادة مدارس الارساليات في القرن الماضي ، ان تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة ، في نهاية العام الدراسي . ولا بد ان دمشق قد شهدت شيئاً من هذا التشيل ونحن نكدر ذلك تقديراً رغم اننا لم نعر على خبر يقطع بوجوده في سورية . ونبني تقديراً على شيوخ هذا التقليد في مدارس الارساليات في لبنان . ولا يستبعد ان يكون الامر كذلك في مدارسها في سورية . فقد كانت ترمي من وراء ذلك الى اهداف تربية وثقافية ودينية .

١

ينسب القباني الى امرة تركية ، كانت تسكن في قونية ، وهاجرت منها الى دمشق ، واتخذتها وطناً لها . وولد احمد سنة ١٢٥٢ هـ^(١) . وتعلم القراءة ومبادئ العلوم في احد الكتاتيب ، ومنه انتقل الى مدرسة ابتدائية . وعندما شبّ عن الطوق ، اخذ يحضر حلقات الدرس في المساجد واليوت . ثم احتوف

محنة التبان^(٣١) ، وكان اثناء ذلك ينمي ميوله الموسيقية والفنائية ، ويأخذ عن اهل المذاهب . ومن اساتذته في الموسيقى ورعص الساح الشيخ احمد عجيل الحلبي^(٣٢) . وقد اكتسب من الشهرة في فن الموسيقى والفناء ، ما جعل اساتذة هذه الفنون ، يلهجون بذكره ، ويشيدون بمقدوره وبراعته ، ويرجعون اليه ، وبخاصة عندما انتقل الى مصر ، ليجذب فيها بذور هذا الفن الجديد .

ويحدثنا مؤرخ سوري معاصر ، عن نشأة هذا الفن في سورية ، وينسبه الى القباني ويقصره عليه ، قال :

« بيد ان العصر الاخير لم يرض على الشام بتجلي الآداب الرفيعة فيه ، فقام فيها سنة ١٢٨٢ هـ ، وفي دمشق ايضاً ، رجل من ابنائها هو السيد احمد ابو خليل القباني ، من المبرزين في الموسيقى المشهود لهم بالاجادة . فأنشأ داراً للتمثيل ، وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية ، من تأليفه ونظمه وتلحينه ، ويمثلها فتجنيء دهشة الاسماع والابصار ، لا تقل في الاجادة ، من حيث موضوعها وازيادها ونعماها ومناظرها عن التمثيل الجليل في الغرب .

. واعتاض لاول مرة عن النساء بالرد ، ولما انتقل الى مصر ، لنشر فن التمثيل العربي هناك ، عاد الى الطبيعة ، واستخدم في كل دور من يصلح له من الجنسين . ووجه النفر في ابي خليل انه لم ينقل فن التمثيل عن لغة اجنبية ، ولم يذهب الى الغرب لفرض اقتباسه ، بل قيل له ان في الغرب فناً هذه صورته فقلده ، وقيل انه شهد زوايا واحدة مثلت امامه . ولما كانت عنده ام ادوات التمثيل ، وهو الشعر والموسيقى والفناء ، ورأى انه لا ينقصه الا المظاهر والقوالب ، اوجد هلي واجاد في ايجادها^(٣٣) .

يأتي كرد علي في حديثه هذا بخبر لم تتأكد من صحته ، وهو ان القباني شاهد مسرحية قتل امامه . وبفضل لنا كاتب آخر هذا الخبر ، فيقول :

« وفي عهد ولاية الموحوم الوالي « صبحي باشا » ، حضرت الى دمشق من فرسة فرقة تمثيلية ، ومثلت في مدرسة الزاوية روايات اجتماعية واخلاقية في باب توما^(٣٤) ، وفي اقدم مدرسة لدينا ، كانت تقوم ولا تزال قائمة حتى

الآن بتعليم اللغة الفرنسية . وكان اللبناني قد شهد هذه الروايات جميعها ، واخذ فكرة عن المسرح والتمثيل والممثلين ، وتوزيع الادوار والمكياج ، قسم بذلك ما كان ينقله من فكرة التمثيل والمسرح ، وامسى اكبرهم ان يؤسس في دمشق مسرحاً ، ويؤلف فرقة . بيد ان الذي عاقه عن المضي في سبيله ، قضية ظهور الفتيات على المسرح ، وما يعتور هذه الفكرة من طرق سائكة وصعاب وعقبات (٦) .

ونحن لا نتقيد بما جاء في هذه الاخبار التي لا تقوم على وثائق علمية او حقائق مثبتة ، بل نذهب الى غير هذا ، فنقول ، ان اخبار مارون النقاش ، ومدرسته المسرحية في لبنان ، كانت قد وصلت الى دمشق ، ونقلت اليها هذا الفن الغريب ، الذي جلبه من ايطاليا ذلك التاجر اللبناني ، المتأدب . ولا استبعد ان يكون ابو خليل ، قد شاهد احدى هذه المسرحيات قتل في موطنها الاول ، او انه قابل احداً ممن شاهدها ، او انه شاهد احد الاجواق اللبنانية يمثل في دمشق . وهناك اشارة اوردها طرازي ، في « تاريخ الصحافة العربية » ، تفيد ان احد الاجواق اللبنانية ، مثل مسرحية في دمشق حوالي سنة ١٨٦٨ . وقد اوردها سابقاً (ص ٥٨) .

٢

ونحن لا نعلم التاريخ الدقيق ، لبدا اشتغال اللبناني ، بهذا الفن ، وان كانت بعض المراجع تقدر انه بدأ سنة ١٢٨٢ هـ (١٨٦٥ م . والذي نعرفه ان عمه الجدتي ، بدأ في ولاية مدحت باشا * على دمشق ، حوالي سنة ١٨٧٨ ، فيكون بذلك قد شاهد هذه الفرقة اللبنانية ، وشاهد غيرها بما لا تحفظ لنا المراجع اخبارها ، لتفاحة مثل هذه الاخبار في نظر المعاصرين . ومن ناحية اخرى ، استبعد كثيراً ان يبدأ اللبناني نشاطه التمثيلي في دمشق حوالي سنة ١٨٦٥ ، ويستمر فيه حتى سنة ١٨٨٤ ، وهي السنة التي هاجر فيها الى مصر .

فالرجعية لا يمكن ان تنفاض عن بدعته هذه طوال هذه المدة ، دون ان
تقوض دعائم مسرحه .

مثل هذه التقديرات ، وتلك الاخبار ، تعيننا على تخمين المتبع الذي استقى
منه الثباتي ، فمن لا يؤمن بالطفرة ، بل يربط النتائج دائماً بأسبابها ، خفية
كانت ام ظاهرة .

والذي لا شك فيه ان الذي ساعد ابا خليل ، على ان يتنهل روح هذا
الفن مثلاً بكاد يكون صحيحاً ، هو علمه بالموسيقى والغناء ، وهما دعائم هذا
الفن الذي اتى به النقاش ، اخف الى ذلك ، انه كان يحسن نظم الازجال
والاشعار ، وله قدرة على ربط الحوادث في شكل قصصي ، يضيف اليها ذلك
الحوار الساذج المتكلف ، وأثر هذه المحاولة واضح في مسرحيته الاولى « ذكر
الجليل » . وقد كان بين يديه آتذ ، تلك الكتب الشعبية ، التي طالما تداولتها
أيدي ابناء هذه البلاد في بيوتهم ، وطالما قرأوها في سهراتهم ، أو استمعوا
اليها حين كان يقصها الشعراء الشعبيون في المقاهي ، وأثر الف ليلة وليلة ،
وغيرها من القصص الشعبي واضح في تلك المسرحيات التي نقلها معه الى مصر .

ولعله اطلع كذلك ، على بعض المسرحيات التركية ، التي ترجمها أو ألفها
بعض الكتّاب الأتراك في القرن الماضي . ونحن نعلم ان حركة التجديد في
الادب التركي ، بدأت حوالي منتصف القرن الماضي وقد اتصل الادباء الأتراك
المجددون بالادب الاوروبي ، وترجموا بعض آثاره ، ومنها بعض مسرحيات
موليو وراسين وغيرها . وكذلك ألفوا للمسرح ، ونذكر منهم على سبيل
التشيل شامي أفندي (١٨٢٤ - ١٨٧١) ، وهو شيخ المجددين . وقد ألّف
بعض المسرحيات ، منها مسرحية « زواج الشاعر » . وترجم « اندرومال » ،
و « استر » و « آتالي » لراسين^(٨) . ومنهم ضيا باشا (توفي ١٨٨٠) ، وقد
ترجم « طرطوف » لموليو^(٩) ، واخيراً « فائق كمال » ، الذي عني للمسرح
عناية فائقة ، وكتب بعض المسرحيات الوطنية ، منها « الوطن وبلقوة »
و « كنهال » و « عاكف بك » و « زوالتي جوجوق » وغيرها^(١٠) .

اقدم الثباني على محاولته الاولى ، وامامه تلك الناذج ، في اشكلها الساذجة ، التي تقوم على الفناء والموسيقى والرقص ، او في اشكلها المتقنة ، التي ربما يكون قرأها في الادب التركي . ولف من هذا الخليط مسرحيته الاولى «فاكر الجبل» ، ودرب اصدقاءه وسمتار لياليه على تمثيلها وقدمها في بيت جده ، تجربة ، ان كتب لها النجاح ، ولاقت من مشاهديها في تلك الحفلات الخاصة ، استحساناً واقبالاً ، تقدم بها الى الجمهور ، وهو الحكم الاخير ، ويده ، ان اواد ، النجاح هذا الفن الناشئ ، او الفناء عليه ، قضاء مبرماً .

وكأنه اقتنع بنجاح هذه التجربة ، وقدر ان الجمهور الذي سيأهدها ، على تأخره ، سيستقبلها احسن استقبال . فعقد العزم على الظهور بعد الفناء . وشجعه على ذلك ، ان الوالي صبحي باشا «١١» شاهد احدى هذه المسرحيات ، في حفلة خاصة اقيمت على شرفه ، فأعجب بها ، وشجع صاحبها على المضي في هذا السيل ، والخروج بها الى الجمهور ، على ما كان عليه آنذاك من الجهل والرجعية «١٢» .

وخرج الى الجمهور ، بمسرحيته «وضاح» ، وقيل إنه التقى في ثلاثة ايام ، ولحنها ووزع ادوارها على اصحابه ، ومثلت في بيت اقدم اولاً ، على سيل التجربة ، ثم مثلت امام النظارة في كازينو الطليان ، في محلة باب الجالية ، عند سوق مدحت باشا «١٣» .

وفوجيء الجمهور بهذا العمل الجريء ، ودهش لهذا الفن الجديد ، يقدمه اليه دمشقي ، من ابناء وطنه . فأقبل عليه وشجع صاحبه .

ثم نقل الوالي «صبحي باشا» ، نصير الثباني ومشجعه ، وأنى من بعده ولاية ساروا على خطة يلقيهم في تشجيعه والاخذ بناصره . الى ان آل الامر الى ابي الاحرار مدحت باشا (١٢٩٥ - ١٢٩٦ هـ / ١٨٧٨ - ١٨٧٩ م) فكانت للثباني نقلة جديدة ، خطا بها خطوة فسيحة ، في سبيل الوصول الى اهدافه الفنية .

تروي المراجع هنا، ان مدحت باشا، تمشى مع خطته في الاصلاح، كلف
اسكندر فرح، وقد كان معاوناً بدائرة الاجراءات الجركية بدمشق، بأن
يؤلف فرقة للتنثيل، ولما عهد فيه من الميل والالام به. وسمح له بأن يزاول
عمله في وظيفته مدة ساعة كل يوم، لياثر بقية النهار، لتدريب الممثلين على
العمل. فاتفق مع المرحوم احمد ابى خليل القبايى الملحن المشهور، واستأجر
مخينة الاقندي، بباب توما من احياء المدينة، مكاناً فسيحاً مشلا فيه أولاً
رواية «عائدة»^(١٤) وأمد الفرقة بمدحت باشا بمبلغ عشرين الف قرش من عمه
دمشق لشترى به ملابس للممثلين وغيرها. فأقبلت الجماهير على سماعها مراراً
عديدة، واستمر اقبال الناس عليها، على تكرار تمثيلها. حتى اخذ ابو خليل
واسكندر فرح، يفكران في ايجاد روايات اخرى تزولاً على رغبة الوالى.
وما كادت الفرقة تمثل رواية ابى الحسن^(١٥)، حتى قام بعض المشايخ الرجعيين
وقصدوا، لظهور هرون الرشيد على المسرح، على شكل ابى الحسن المغفل.
ورفعوا احتجاجاً بذلك الى الحكومة العثمانية بالاستانة فأصدرت اودة شاهانية
بمنع التنثيل العربى في سوريا^(١٦).

ودوى لنا احد الكتاب، قصة تشجيع مدحت باشا له، فقال :

«ولما كلفه بتنثيل رواية ليأشاهدها بنفسه، اوتد اليه ووجه، واطبان على
حياته. فامتثل للامر وشرح له بأن التنثيل يحتاج الى مسرح وادوات تمثيلية لا
بد منها. فامر ان يعطى من بلدية دمشق تسعة ليرة ذفينة لهذه القاية،
واستعد الفقيه على قدر الامكان. وقد دعا الوالى مدحت باشا المشايخ لمشاهدة
التنثيل بمحضوره، ومثل القبايى رواية «الشاه محمود»^(١٧)، واستعان بأكتين
جليهما من لبنان هما (بيبة ومريم)^(١٨)، وبفتيات مرد وهم موسى ابو الهيمى
وهو مسيحي من باب توما، وتوفيق شمس وراغب سمسية من مسلمي دمشق
لقيام بأدوار التنثيل. فكان الوالى معجباً من براعة الفقيه بالتنثيل، ومسروراً

لهذا التجاح الذي كان وليد اقتراحه ، وابتم الدهر لتقيد رحمه الله ، واعتبط لاقبال الاعملى على مشاهدة التمثيل وتشجيع الوالى لفنه ، الذي كلف له اعظم الاثر فى منهاج حىاته ، فعبد لىبع حصنه من ارض قرية جديدة عرطوز وحصة من املاكه بدمشق مع القبان الذى يملكه ، وصرف المبالغ على انشاء المسرح بشكل فنى . فبلغت تكاليفه مع لوازمه كالبسة الممثلين والسيوف والمناظر والستائر الملوثة ، مبلغ الفى ليرة عثمانىة ، وهو مبلغ ضخم بالنسبة لذلك العهد ، وبدأ بالتمثيل فى عام الف وثمانائة وتسع وثمانين^(١٩) فى البناية التى استأجرها فى خان الكرك المشهور الواقع فى منطقة باب البريد ، فكان غانوث بالمائة من اعيان دمشق وانبياعهم يدخلون المسرح لمشاهدة التمثيل دون ان يدفعوا بدل الدخول . وكلف رحمه الله يقابلهم بالبشاشة والترحاب ، رغبة فى تنوير الاذهان ، ولعلوا ان التمثيل يدعو الى مكارم الاخلاق والمبادئ القومية . وقد قام بالتمثيل سنة واحد عشر شهراً على احسن ما يرام ، بالنسبة لتقدم الفن ، وعلى اسوأ ما يكون بالنسبة الى المادة . اذ كانت الوردات تسدد النفقات فقط ، دون ان يمضى التقيد شيئاً من الارباح لقاء اتعابه^(٢٠)

٤

وتروى المراجع السورية ، ان حملات الرجعية ، توالى على ابى خليل ، فكان يسترضيهم بالرفق حيناً ، وبالرشوة احياناً . الا ان حبل الاسترضاء ما عم ان انبت . وفارت فائرة هؤلاء الشيوخ وبخافة بعد انتهاء ولاية مدحت باشا على سورية .

وقد روى لنا كاتب آخر ، قصة هذه الحلة ، قال :

لشكل جديد دهشة . ولحكنها دهشة فعمل الناس فى وضع تحفز للتوبة والانتفاض . دهشة مخدع بها المحدثون ، فيتشجعون ويندفعون بجرأة فى اقام رسالتهم ودعوتهم ، فيكون بذلك بدء الشك والتقية والاضطهاد . اذ لم يلبث

بعد النجاح المفري ، الذي لاقاه ابو خليل ، ان تحركت عناصر الرجعية لمهاوية
بدعة التمثيل التي تلقى في ايامنا هذه خصوصاً اشداء من الرجعيين والملاحدين .
وصكّان ابا خليل بما فطر عليه من لطف الحس ، قد تذب الى الخطر المهدق
بمركبه الفنية ، وهي لا تؤل في مهدها ، فعمد الى استرضاء زملاء الرجعية
المسلطين على الجهال والرعاع فقامهم الربيع . ويظهر ان نصيب اعدام ، الشيخ
سعيد الثبراء ، الذي تسلط على عقول العامة ببيانه ولسنه ، كان ضئيلاً ، فشد
رحاله الى الاسنانة ، عاصمة الخلافة ، بعد ان أعجزته الحيلة عن محاربة ابي
خليل في بلده . قانتز فرصة وجود السلطان عبد الحميد الثاني في صلاة الجمعة ،
فانبرى الشيخ الثبراء من بين صفوف المصلين بخطب مجاهرة منذراً خليفة المسلمين
بالبدعة الجهنمية التي تهدد عقيدة المسلمين ، وتحدث الفتن . وكان بما قاله مستفيضاً :
ادركنا يا امير المؤمنين ، فان الفسق والفجور ، قد تفشيا في الشام ، فهتكت
الاعراض ، وماتت الفضية ، ووند الشرف واختلطت النساء بالرجال .

فكان ان صدرت الارادة السنية الى حمدي باشا (٢١) والي الشام بمنع ابي
خليل من التمثيل واغلاق مسرحه (٢٢) .

اغلق مسرح الثباني ، ووجد خصومه الفرصة سانحة لتليل منه . فاغروا به
صية الازقة ، وحفظهم بعض الاغاني والاشعار ، ليشتموه بها ، كلما قابلوه
في الطريق . وقد قيل في ذلك اشعار كثيرة ، ظل السويديون يرددونها
ويتفكهون بها أمدأ طويلاً (٢٣) .

وهذا اسدل الستار على الفصل الاول من حياة الثباني في وطنه الاول .
ولم نغز في المراجع على ما يشير الى ان تأثيره في دمشق استمر ، فكانت له
مدرسة تقوم على رعاية التراث الذي خلفه لها ، كما كان لماورون النقاش ، صنوه ،
وزميله في لبنان . وقد ذكر كرد علي ان التمثيل في دمشق رجع القهقري
بعد ابي خليل ، قال : « ولما كان التمثيل كما قلنا عارضاً على مدينتنا ، وجع
القهقري بعد ابي خليل . وظل الى يومنا هذا يعيش مشياً ضعيفاً ، بالنسبة
لسائر مشخصاتنا ، فلم ترم الى الآن جوة تمثيل وطنية » (٢٤) .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيلَاتُ

- (١) هنالك روايات كثيرة الى انه ولد سنة ١٢٥١ هـ . وقد ذكر ذلك ادم الجدي في مقال نشره في جريدة اللواء السورية، في ٣٠ من نوفمبر ١٩٥٢. وهناك رواية أخرى كثيرة الى انه ولد سنة ١٢٥٨ هـ ، وقد ذكر ذلك عليه كامل الحامي ، في كتابه « الموسيقي الشرقي » ص ١٣٧
- (٢) اخذت هذه المعلومات من مقال لابراهيم السكيلاي نشره في العدد الاول من مجلة « العلم العربي » السورية (يناير ١٩٤٨) . ومن مقال لادم الجدي ، نشر في جريدة الفيحاء السورية بتاريخ ١٢ من يوليو ١٩٥٢ . ومن كتاب « الموسيقي الشرقي » لكامل الحامي - ص ١٣٧ .
- (٣) محمد كرد علي - « خطط الشام » ج ٤ ص ١١١
- (٤) المرجع السابق ص ١٤٣ - ١٤٤
- (٥) كان والياً على سورية سنة (١٢٨٨ - ١٢٨٩ هـ)
- (٥) يذكر ابراهيم السكيلاي ان اللبناني عاهد في هذه المدرسة مسرحية « البعل » لوليد (انظر الملمح رقم ٢) .
- (٦) حسني كتمان - « ابر خليل اللبناني باعث نهضة الفنية » - مجلة الرسالة - العدد ٨٠٤ - ٢٩ من نوفمبر ١٩٤٨ .
- (٧) طرازي - « تاريخ الصحافة العربية » - ج ٢ ص ١٠٣ - ١٠٤ .
- (٥) الولاة الذين حاسروا اللبناني في دمشق م : عبد الطيف سبيعي باشا (١٢٨٨ هـ) ، ومحمد حاك باشا (١٢٨٩) واسد باشا (١٢٩٢) ، واحد حدي باشا (١٢٩٢) ، وراشد فهد باشا (١٢٩٣) ، وضيا باشا (١٢٩٣) وعمر فوزي باشا (١٢٩٤) ، واحد جودت باشا (١٢٩٥) ، ومحدث باشا (١٢٩٥) واحد حدي باشا لمرّة الثانية (١٢٩٦ - ١٣٠١) .
- (٨) حسين عبيد المصري - « تاريخ الادب التركي » - ص ٣٩٣ .
- (٩) المرجع السابق - ص ٤٠٢ .
- (١٠) « - ص ٤١٣ - ٤١٩ .
- (١١) ولي سورية سنة ١٢٨٨ - ١٢٨٩ هـ .

- (١٢) حنين كتمان - المرجع المذكور في الخامس رقم (٦) .
 (١٣) ابراهيم الكيلاني - «احمد ابو خليل اللبناني» مجلة «الملم العربي» - العدد الاول - ص ٤٦ .

(١٤) ترجمنا سلمى التفاض عن الايطاليه حوالي سنة ١٨٧٠ ، وقد ذكرت ذلك في موضعه .
 (١٥) هي مسرحية «ابو الحسن المنفل او هارون الرشيد» لهارون التفاض .
 (١٦) قطندي رزق - «تاريخ الموسيقى الشرقية» - ج ٢ ص ١٧١ . وان صح هذا الخبر لانه يدعم رأينا في تأثر اللبناني بالمرح اللبناني . لان هذا يعني انه كان يعتمد على بعض مسرحيات آل التفاض .

(١٧) هي مسرحية «الامير محمود ليل شاه الجيم»
 (١٨) ان صح هذا الخبر ايضاً فانه يدعم رأينا السابق في تأثر اللبناني بالمرح اللبناني . فمن ذلك انه كان يستعين ببعض الممثلات اللبنانيات .

(١٩) لا يمكن ان يكون هذا التاريخ صحيحاً ، فمن لم ان اللبناني نزل مصر سنة ١٨٨٤ .

(٢٠) ادم الجندى - «البعرة الشاعة .. ابو خليل اللبناني» - جريدة «الفيحاء» للسوية في ١٢ من يوليو ١٩٥٢ .

(٢١) ولي احمد حدي باننا التمام للمرة الثانية سنة ١٢٩٦ هـ ، ومكث فيها حتى سنة ١٣٠١ هـ .

(٢٢) ابراهيم الكيلاني - في المرجع المشار اليه آنفاً - ص ٥٠ .

(٢٣) نذكر من ذلك على سبيل التمثيل :

ابو خليل التناوالت	يا مزيف النبات
اربع لكرك احسن ك	اربع لكرك لشوالي

ابو خليل دين فاك	على الكرومينا دين ك
اربع لكرك احسن ك	اربع لكرك قناني

ابو خليل اللبناني	يا مرقس الصيانه
اربع لكرك احسن ك	ابو خليل اللبناني

(مقتبة من مقال حنين كتمان - الرسالة العدد ٨١١ ، ١٩٤٩)

(٢٤) محمد كرد علي - «خط الشام» - ج ٤ ص ١٤٤ .

البَابُ الثَّانِي
الْمَسْنُوحُ الْعَرَبِيُّ فِي مِصْرَ

تمهيد

١

لم يكن المسرح العربي ، بشكله المعروف اليوم في مصر ، وجود في القرن الثامن عشر . ولكننا عثرنا في بعض المراجع ، على اشارات تفيد وجود نشاط تمثيلي ، وان كان هذا النشاط ، في نوعه وشكله ، بعيداً كل البعد عن الفن المسرحي كما نعرفه اليوم ، على اصوله وبأنواعه المقررة المحدودة .

واول ما يطالعنا في هذا الموضوع ، هو اشارة للرحالة النمساوي كارستن نير (Carsten Niebuhr) ، الذي زار القاهرة حوالي سنة ١٧٨٠ ، وقد وصف لنا فرقة تمثيلية يتفق تمثيلها ، في شكله على الاقل ، مع المفهوم الحديث للمسرحية . وقد اثار هذه الفرقة دهشة ، قال :

« اننا لم نكن نتوقع مشاهدة تمثيل في مصر . على انه عند وصولنا الى القاهرة ، كانت فرقة تتألف من عدد من الممثلين ، منهم المسلم والمسيحي واليهودي . وكان مظهرهم ينم عن النجاح الذي اصابه في هذه البلاد . قد كانوا يتقاضون على ذلك اجراً زهيداً جداً . وكانوا يمثلون في الهواء الطلق ويستخدمون فناء البيت كمسرح ، كما كانوا يقيمون حاجزاً من (الكواليس) يبدلون وراءه ملابسهم .

ولم يكن احد من المتدوين الاوروبيين ، الذين مكثوا في القاهرة زمناً

طويلاً ، قد شاهد ملهاة مصرية ، بيد اننا شاهدنا ذلك عند ابطالي متزوج .
ولم نظرب للموسيقى او الممثلين فقد كانت المسرحية تمثل باللغة العربية . ولما
كنت لم آلف بعد سماع هذه اللغة ، كي افهم الحوار ، فقد تُرجم لي مضمون
المسرحية .

كان دور الشخصية الرئيسية ، وهو دور سيدة ، يؤديه رجل تزييا يزي
النساء ، وقد عانى هذا الرجل كثيراً ، كي يخفي لحيته الكبيرة .

كانت البطة تجتذب الى خيمتها بعض المسافرين ، وبعد ان تسليهم
امتنعهم ، تطردهم تحت ضربات العصا . وخلال التمثيل ، وبعد ان كانت
هذه السيدة قد جردت الكثيرين من ملابسهم ، قام شاب ازعجه تكرار هذه
الحادثة السخيفة ، وصرخ معلناً استنكاره لهذه التمثيلية . ولكي يثبت
المتفرجون ان ذوقهم ليس ادنى من ذوق هذا الشاب ، اعلنوا بدورهم
استنكارهم ، واجبروا الممثلين على التوقف ، ولم تكن المسرحية قد شارفت
نصفها بعد ^(١) .

هذا ما كان في اواخر القرن الثامن عشر . وهي محاولة لا تدل ، في حال
من الاحوال ، على ان التمثيل بشكله المنتظم ، كان معروفاً في هذا القرن .

٢

ونتقدم قليلاً الى القرن التاسع عشر ، لنجد المستشرق ادوارد لين ، يتحدث
لنا عن فرق « المحبطين » الذين كانوا يُضحكون الناس بتمثيلهم المزلي .
قال :

« كذلك كثيراً ما يبلي « المحبظون » . وهم يمثلون يضحكون الناس
بنكات مضحكة حقيرة . وكثير ما يرون انشاء الحفلات السابقة المبهدة
للزواج والطهور في منازل العظماء ، واهياناً في ميادين القاهرة العامة ، حيث
يجمعون حولهم حلة من المشاهدين . وألعايم لا تستحق الذكر كثيراً . وم

على الاخص يلهون الجمهور وينالون ثناءه بمكاهات عامة واعمال فاحشة . ولا يوجد نساء في فرق «المحظنين» ، فيقوم بدورهن رجل او صبي في ثياب امرأة . واني اوود نموذجاً من تشليلهم : قطعة صغيرة من رواية مثلت امام الباشا ، اثناء الاحتفال بختان ولد من اولاده . والعادة في تلك المناسبة ان يختن كثير من اولاد العظماء . وكلفت اشخاص الرواية : ناظرأ اي مدير اقليم ، وشيخ بلد وخادمه ، وكاتباً قبطياً ، وفلاحاً مديناً للحكومة ، وزوجه ، وخمسة اشخاص آخرين يظهرن اولاً في هيئة موسيقيين وراقصين . وبعد قليل من الطبل والزممر والرقص ، يظهر الناظر وبقيّة الممثلين ، فيقول الاول : « كم قرشاً دين عوض بن رجب » فيجيب المازفون والراقصات ، الذين يقومون الاث بأدوار فلاحين : « مر التصرا في البعث في السجل » . ويجمل الكاتب التصرا في دواة كبيرة في حزامه ، ويلبس لباس الاقباط ، ويعتم بالمهامة السوداء . فيسأله شيخ البلد : « كم على عوض بن رجب » . فيجيبه « الف قرش » . فيسأله كم دفع فيقول : خمسة فروش . فيخاطب الفلاح قائلاً « يا رجل ، لماذا لم تحضر النقود » فيجيبه : « ليس عندي نقود » . فيصبح الشيخ ليس عندك نقود اطرحوه » . فيأتون بجزء من معني منفوخ على شكل سوط ويضربونه به . فيستغيث الفلاح بالناظر قائلاً : « وشرف ذيل حمامك يابك ، وشرف سروال زوجك يابك وشرف عصاة رأس امرأتك يابك » . وينتهي الضرب بعد عدة صيحات ، ثم يقاد الى السجن . وتحضر امرأته تواراً لتطمئن عليه ، فيرجو منها ان تأخذ قليلاً من الكشك والبيض والشعيرة ، وتذهب الى منزل الكاتب ، وتستطفه ليخلصه . فتذهب الزوجة بالهدية الى منزل الكاتب ، وتسال من هناك عن المعلم حنا الكاتب ، فيدلونها عليه . فتقول له : « يا معلم حنا ، تفضل بقبول هذه الهدية واتخذ زوجي ، الفلاح المدين بألف قرش » فيقول : أحضري عشرين قرشاً او ثلاثين ، وشوة لشيخ البلد » . فتتصرف وسرعات ما تعود بالنقود ، وتسلمها الى شيخ البلد ، فيأخذها ويقول : « حسن جداً » ، اذهبي الى الناظر » . فتنسحب وقتاً لتتكمّل وتنخضب ، ثم تقصد الناظر وتجيء ، فيسألهما عما تريد ، فتنبه انهما زوجة عوض المدين بألف قرش . فيقول : وماذا تريدن

فتعجب : ان زوجي مسجون واني استنجد بمرءتك لتخلصه ، وتبسم ، وهي تلح في طلبها ، وتظهر انها راغبة في مكافأته على هذا المعروف . فيقبل ذلك ، ويقوم بالدفع عن الزوج ، ويخرجه من السجن . وقد مثلت تلك المزية امام الباشا لتنبهه الى سلوكه القاتل على امر الضرائب (١٢) .

هذا ما وصلنا من اخبار التمثيل ، قبل دخوله في طوره المنظم على ايدي يعقوب صنوع ، ومن تلاه من اصحاب الفرق البنائية والسورية . وهي في الاكثر مظاهر مرتجلة ، لا تم عن وعي صحيح او تفهم عميق لفن المسرح واصوله . وامثال هذه المظاهر كثيرة في البلاد العربية اليوم . ولعلها مظاهر موروثة متداولة ، تنبع في الاكثر من اعمال الجماعات ، في اعيادها واحتفالاتها ، وتقوم على غريزة المحاكاة والتأثر . وليست هي من الفن في شيء ، وليس باستطاعتنا ان نعدّها البذور الاولى للفن المسرحي الحديث حداثاً ، فهذا الفن الذي سمعنا عنه او شاهدناه ، لم يكن بوجه من الوجوه ، تطوراً عنها ، حملت فيه سنة الارتقاء عليها .

ولعل اول خطوة عملية جدبة في سبيل اقامة مسرح عربي في مصر ، هي تلك الخطوة التي اضطلع بها يعقوب صنوع ، في النصف الثاني من القرن الماضي . وهي موضوع حديثنا في الفصل التالي :

الفصل الاول

يعقوب صنوع (ابو نظارة) - (١٨٣٩ - ١٩١٢)

١

كان يعقوب روفائيل صنوع من شخصيات مصر الالامعة ، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، ومطلع القرن العشرين .

ولد صنوع في القاهرة ، في التاسع من نوفمبر (تشرين الثاني) سنة ١٨٣٩ ، من ابوين اسرائيلين^(١) ودرس في صباه تالم التوراة ، وبلغ فيها سناً بعيداً حتى استحق ان يكون (لاويّاً) أي مؤمناً بمعبدة وجود الله . ثم درس الانجيل والقرآن . وكان ابوه مستشاراً للامير احمد يكن ، حفيد محمد علي ، وقد لاحظ هذا الامير على يعقوب سمات الذكاء والتبوغ ، فأرسله الى ايطاليا ليدرس على نفقته ، فذهب الى مدينة ليفورنو ، حيث قضى ثلاث سنوات اشبع فيها نفسه من الدرس والتحصيل ، واتصل بحضارة البلاد اتصالاً مباشراً^(٢) .

وعندما عاد الى مصر ، اخذ يككد ويسعى في سبيل عيشه ، « فكان كثيراً ما يشاهد متقللاً من سراي الى سراي ، ومن فندق الى فندق يعلم ابنا الخديوي والباشوات ، وبناتهم ايضاً . وكان يلقي البين القنات والعلوم الاوروية . ويدرب البنات على الفنون الزخرفية والتصوير والموسيقى . واني لا اجازف فأراهن على انه لم يقم احياناً بدور معلم الرقص »^(٣) .

وفي سنة ١٨٦٨، عين مدرساً في «مدرسة الفنون والصناعات» في القاهرة،
ومختصاً في مدارس الحكومة . وأخيراً آن له أن يستهل حياة الكفاح ، وأن
يؤدي للوطن الذي احتضنه ورواه، ما يفرضه عليه من واجبات، كان يدركها
هو أكثر مما يدركها غيره ، بسبب ذكائه النادر ، ومقدوره الفائقة ، وإطلاعه
الواسع على الآداب والفنون، واختباره المباشر للحياة الأوروبية . وقد كانت
معرفته للغات ، التي كانت يعرف منها عدداً كبيراً ، كالعربية والتركية
والانكليزية والفرنسية والاطالية والامانية والبرتغالية والاسبانية والمجرية
والروسية والبولونية والعبرية (٦) ، تساعده على اداء تلك الرسالة ، التي كانت
يعتزم الاضطلاع بها .

٢

وقد تبلور نشاطه ، في العمل الوطني ، في انجماهين بارزين ، كانت لهما آثار
فعالة في الحياة الشعبية في مصر ، وكلاهما يواغت نشأة الرأي العام المصري ،
وهما : الصحافة والمسرح .

رأى صنوع ، بثاقب بصره ، وبما خبره من الحياة الفنية في ايطاليا ، ان
المسرح اداة فعالة في انهاز الشعوب . ورأى ايضاً ان الشعب المصري ، في
عهد اسماعيل ، في حاجة ماسة الى من يوقفه من سباته ، ويفتح عيونه على ما
يحياك حوله من مؤامرات ، ليتنبه الى الهاوية التي كان يساق اليها . فمقد عزمه
على تأسيس مسرح ، يكون وسيلة لترفيه عن هذا الشعب البائس ، ومنبراً
يلقي من فوقه توجيهاته القومية ، وعظاته الاجتماعية .

واقدم على عمله بجة ونشاط ، وجال وحده في الميدان ، اذ لم يكن في
مصر آنذاك ، ما يهد له السبيل للاضطلاع ببذعة جديدة كهذه . فالتقاليد
الشعبية ، التي الفت خيال الظل و (الاراجوز) والشعراء الشعبيين لا تعينه على
شيء من هذا . وهو ان تنامي ذلك ، وغامر وتقدم ، فعليه ان يخلق المؤلف

ويدرب الممثل ، ويضعها على المسرح ، ثم يجيء لها الجو المناسب ، ويجمع الجمهور الذي يرسي الى ايقاظه وانهاضه ، ليتلقى ويمي ويعمل . وكان ان اقدم ، فأفس المسرح والف له ، ودرب الممثلين ثم قدمهم الى الجمهور . وقد وصف لنا محرر الترداي ويفير ، عمله هذا في عددها الصادر في ٢٦ من يوليو (تموز) سنة ١٨٧٦ ، قال :

«الم يحاول هو وحده ، ان يخلق مسرحاً عربياً ؟ واذا قلت هو وحده ، فانهي اقرر الواقع ، لانه كثيراً ما كان يقوم في هذا المسرح ، بأعمال المؤلف والممثل والمدير والملقن ، وغير ذلك . وعلينا الا لسخر من هذا ، لان مسرحياته ، ذات الشخصية الواحدة ، كانت تحتوي على سيل من الملاحظات ، وسلسلة متصلة من الضحك ، فضلاً عن دموع انسانية مرة ، جعلت جميع الناس يحرمون على مشاهدتها .

فكان الفلاحون يرجعون اليها ، وكان الباشوات يترددون عليها ، على سبيل التسلية المقررة بالاستغراب واخيراً شهدوا الحديوي اسماعيل نفسه ، فسر بها بما سرور ، حتى انه عند مفادوته ، خلع على جيبس جنوا (يعقوب صنوع) لقب مولير مصر .

ولا حاجة الى ان يذهب الناس في اعجابهم ، الى الحد الذي بلغه الحديوي اسماعيل . فان عدداً كبيراً من ذوي الاحساس الرفيق ، والذوق السليم ، كانوا يتابعون تمثيل ابهي نظارة ، باهتمام كبير .

وبما هو جدير بالاعجاب حقاً ، تقدمه شخصية الفلاح المصري ، اثناء اندماجه في تمثيل دوره . فيعلو عندئذ سماع ملاحظاته اللاذعة ، وضحكاته البريئة ، الى جانب عباراته الصامتة وهي تتساقط على خديه الضارين . وقد كان باستطاعة هذا الرجل ، ان يجمع في شخصيته شعباً بأسره^(٧) .

وقد حدثنا صنوع نفسه ، عن تأسيس مسرحه هذا ، في محاضرة القاهها في باريس سنة ١٩٠٣ جاء فيها :

وليس من السهل ان اروي قصة مسرحي ، ذلك المسرح الذي كنت في الواقع يستند دموع الفرح من عيني ، غير انها كانت ، في الغالب ، مصحوبة بالأم .

ولد هذا المسرح في مقهى كبير ، كانت تعزف فيه الموسيقى في الهواء الطلق ، وذلك في وسط حديقتنا الجميلة (الازبكية) . في ذلك الحين ، اي في سنة ١٨٧٠ ، كانت ثمة فرقة فرنسية قوية ، تألف من الموسيقيين والمطربين والممثلين ، وفرقة تمثيلية ايطالية ، وكانتا تقومان بتسليّة الجاليات الاوروبية في القاهرة . وكنت استوك في جميع التمثيليات التي تقدم في ذلك المقهى . اذ كانت الفرنسية والايطالية اللغتين اللتين احببتها حباً جماً ، ودوست كبار كتابها المسرحيين .

واذا كان لا بد لي من ان اعترف ، فلأقل اذن ، ان المزليات (Les Farces) ، واللاهي (Les Comedies) ، والفنائيات (Les Oprettes) والمسرحيات العصرية (Les Drame) التي قدمت على ذلك المسرح هي التي اوحت الي بفكرة انشاء مسرحي عربي . ولقد من الله علي وساعدني في هذا السبيل . وقبل ان اقدم على انشاء مسرحي المتواضع ، قمت بدراسة جذبة للكتاب المسرحيين الاوروبيين ، وبخاصة جولدوني (Goldoni) وموليير ، وشريدان (Sheridan) ، وذلك في لغاتهم الاصلية .

وعندما احسنت بانني اصبحت متمكناً الى حد ما ، من الفن المسرحي ، كتبت غنائية في فصل واحد ، باللغة العامية . واتعمت فيها بعض الاغاني الشعبية الشائعة . وعلمت ادوارها لعشرة من الشبان الاذكياء ، الذين اخترتهم من بين تلاميذي . وتزياً احدم يزي امرأة وقام بدور العاشقة .

ثم مضيت الى قصر عابدين ، وقدمت مخطوطة هذه الغنائية الى خيرى باشا - وهو الذي كنت يتولى الاشراف على احتفالات الحديوي اسماعيل - ووجوت سعاده ان يقدمها ، مع اصدق الاحترام ، الى سموه . كما قلت له : إنه بعد تنازلاً منه ، ان يسمح مقامه السامي بمساعدتي لارصاد مواطني ، في هذا

الطريق الشائك ، الذي يؤدي بهم الى الرقي والمدنية ، فيكرم سموه ان يشرف مسرحتي الصغيرة ، بانظاره السامية ، ويشجيني على اقامة مسرح للمواطنين ، الذين لم يألفوا الفن المسرحي بعد ، ولا يفهمون شيئاً من الاوبرا الايطالية الكبرى ، والكوميديات الفرنسية الرائعة ، التي اقام الحديوي المحبوب من اجلها مسرحين عظيمين .

ويبدو ان خيرى باشا ، الذي كانت تربطني به صداقة وثيقة ، قد استخدم كل ما اوتي من بلاغة ولسن ، كي ينهي الى السيد العظيم رسالتي . وقد وفق الى ان يقرأ له غنائتي ، وان يحصل على الاذن بتسليمها على المسرح الموسيقي (Theatre - Concert) ، في حديقة الازبكية .

وقد ابتمت هذا الجبر السعيد ، الهمة في نفوس مثلي ، وفي نفسي ، ودفعنا الى التوفر على استظهار ادوارنا ، كما تم باستظهار خطابي الذي اعدته ، لأبسط فيه فوائد المسرح .

كان افتتاح مسرحي العربي ، حدثاً من احداث القاهرة . ولن انسى تلك الليلة ، على الرغم من الاثنتين والثلاثين سنة ، التي تفصل بيني وبينها .

وقد غصت الصالة والالواح بالجمهور ، منذ الساعة الثامنة . وكانت عدد الواقفين منهم يرو على عدد الجالسين . وشهد الحفلة رجال البلاط ، والوزراء جميعاً ، ورجال السلك السياسي الاوروبي . وقامت (الاوركسترا) الوطنية ، بعزف النشيد الحديوي ، ثم ارتفعت الستارة عن المسرح ، حيث كنت اقف محاطاً بمثلي . واخذت في تقديم التيلية الى الجمهور .

وكان المنظر المائل امامي مهيباً . ولا ابالغ اذا قلت انني كنت ارى امامي اكثر من ثلاثة آلاف شخص ، بين رجل وامرأة ، من مختلف الاجناس يرتدون ملابس من جميع البلاد .

وقد استقبلنا بعاصفة من التصفيق . وكانت عبادة (برافر) تهال علينا بمختلف لغات بروج بابل . وكان قلبي يخفق بشدة ، ذلك انه اذا احجم اثنان

من مثلي ، عن التعاون معي ، فان الاخفاق الذريع ، سيكون من نصيبي
حسباً .

وكان الخطاب الذي اعدته ، منشوراً في برنامج الحفلة ، واستجمعت
شجاعي ، ثم اغلقت عيني - اذ كان منظر الجمهور المحتشد ، يبعث الخوف في
نفسي - ثم شرعت في القاء خطابي بصوت قوي واضح الثبرات . وختمت
الخطاب شارحاً للسمعين من المواطنين ، معنى المسرحية ، ثم حدثهم قليلاً
عن موضوع غنائي .

وقد صقوا الخطاب ، لا لأنه يستحق التصفيق ، بل لما فيه من جديد .
ثم انزلت الستارة ورفعت ثانية ، بعد عزف مقطوعة من الموسيقى التركية .

ولقد شجعتني نجاح هذه المسرحية ، على ألا اتوقف ابداً . بل مضيت في
سبيلي قدماً . وكان علي ان اؤلف فرقة تمثيلية حقيقية ، تضم مثلات من النساء ،
لا من رجال تنكروا في ازياء النساء .

ولقد وُفقت ، في ذلك الحين ، الى العثور على فتاتين قديرتين جميلتين ،
كانتا على جانب كبير من الخلق القويم . وفي اقل من شهر واحد ، تعلمتا
الجزء ، ولم تجدا صعوبة في القيام بالادوار الصغيرة ، التي كنت اكتبها في
مسرحياتي ، لها خاصة .

وقد بعث ظهورهما على المسرح ، في نفوس الجمهور شعوراً فياضاً من
النبظة ، جعله يستقبلهما ويحييها بمرجة من الاستعسان ، مما شجعهما على
الاستمرار ، وعلى اداء ادوار اكثر اهمية . واصبنا في خلال بضعة شهور ،
نجمتين لامعتين ، في ذلك المسرح النامي الذي قدمت عليه خلال سنتين ،
اثنتين وثلاثين مسرحية ، من تألفي المتواضع ، هذا الى جانب مسرحيات
اخرى ، قام بترجيئها عن الفرنسية بعض زملائي .

وبعد مرور اربعة اشهر على قيام هذا المسرح القومي ، دعاني الخديوي
اسماعيل ، وفرقي الى التمثيل على مسرحه الخاص في قصر النيل . وبعد اث

مثلت مسرحيتين ، قال لي امام الوزراء وكبار رجال التصر :
نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي ، فأت ككوميدياتك وغنائياتك
ومأسيك ، قد عرفت الشعب على الفن المسرحي . فاذهب ، فانك مولود مصر ،
وسبقى اسمك كذلك أبداً ^(٨) .

هذا ما كالت من صنوع في تأسيس مسرحه . وقد كانت تحدث على هذا
المسرح من الممثلين ، بعض التضرفات المضحكة ، التي رواها صنوع . ولنبدأ
أولاً بقصة الملقن ، قال :

« ذات يوم كان الملقن متوكل الصحة قليلاً ، فتغيب عن المسرح . وكنت
أنا لسوء الحظ أشعر بتعب في عيني ، في تلك الليلة ، فلم استطع أن أحل محله .
واعطيت مخطوطة المسرحية الى أحد الممثلين ، ووقفت الى جانبه بين المسارب
(الكواليس) وقلت له : اقرأ المسرحية بصوت منخفض ودع الممثل يتبعك .
غير أن هذا الحيوان ، فعل العكس ، فكان يتابع ما يقوله الممثل . عند ذلك
قلت له : أنت حمار ، فما كان منه إلا أن أخرج رأسه الى الممثل وقال له : لا
تخض هكذا بسرعة يا أخي ، ألا تعلم أن العجلة من الشيطان ! دعني أفتك ، ثم
تعيد ثانية ما أقول . وأثار هذا القول عاصفة من الضحك بين الجمهور . فصعقت
وأضطرت الى أن أجذب المسكين من أذنيه على الفور . فلم يلبث غير قليل
حتى دخل الى المسرح وقذف نسخة المسرحية في وجه الممثل البائس . ونشبت
بينهما مشاجرة ، وخرجت لافضها بين ضحكات الجمهور .

ولو حدث مثل هذا في مسرح أوروبي ، لكاتب فضيحة . إلا أنه في
مسرحي ، الذي كان ما يزال في دور الطفولة ، حادف نجاجاً كبيراً ، بما دعا
الجمهور الى استعادته في الليلة التالية ^(٩) .

وقد حادثة مضحكة أخرى رواها صنوع ، قال :

« حدث في إحدى الكوميديات ، وهي (غندور مصر) ، أن كانت الممثلة
التي تقوم بدور العاشقة ، تستغل ظل الممثل الذي يقوم بدور العاشق أمامها .
ولكنه كان يجيها حباً جاً ، حتى أنه تقدم الى طلب يدها .

ولم يكن اعرف عن هذا شيئاً ، فوضعت على لسان القتي ، دون قصد ،
كلاماً يتلوه على مسمع قساوته وهو : انني اقضي الليل مسهداً افكر فيك .
فاستقي على العاشق المتم ، واقضي صدره للامل ، في ان يصبح يوماً ماء ، عبدك
الولمان .

ثم اقرب منها ، وهمس في اذنها العبارة التالية : شكراً للسرحة الذي يخضع
كبرياءك ، ويحبوك على ان تتعجلي مني هذه المطارحة بالحلب ، امام الالوف من
الاشخاص .

وعند ذلك نسيت المثة انها تكف على المسرح . فقد تأثرت لما سمعته ،
وصغعت المثل التنص على وجهه ، صفة قوية ، وهي تكاد تتميز من النبط .
والتفتت بعد ذلك الى الجمهور ، وقالت بغضب : ان احاديث الغرام التي
سأبثها الى هذا الشاب المغرور الابله ، لا تصور ابداً عواطف الحقيقة نحوه .
ذلك لانني اكرمه كرهى لعمري . ولكن مولير مصر هو الذي وضع هذا
الكلام الجليل لأتقوه به .

وعلى الاثر نشبت مناقشة حادة بينهما ، طفت على تصفيق الجمهور الذي
طلب في الليلة التالية - كعادته - ان يعاد هذا المشهد امامه (١٠) .

وهناك حادثة ثالثة ، تكشف عن بعض المصاعب التي لاقاها في إنشاء هذا
المسرح :

وقال وهو يتحدثنا عن متاعبه ، انه عرض رواية (ليلى) ، لأول مرة على
مسرحه «التياترو الوطني» ، وهي مأساة كتبها صديقه الشيخ محمد عبد الفتاح ،
وحضرها الوزراء وكثير من العلماء والشعراء ، وكان في التهيئة منظر طاغية
يقتل اولاد سيد القبيلة الاربعة . وكان في القاعة حراستها شرطيان حديثا العهد
مخدمه البوليس ، فانتهر احد الحشاه من المتفرجين تلك الفرقة ، وقال لها
بصوت خفيض : ايرضيكما ان تقتولا هذه الجرائم امامكما ؟ وما ان سمع
الشرطيان الجاهلان هذا الكلام ، حتى قفزا الى خشبة المسرح ، وقبضا على
الممثل الذي كان يقوم بدور الطاغية . ودوت القاعة بقهقهة المتفرجين وتصفيقهم ،

وكانت تلك الحادثة مثار التعليق في جميع الاوساط « (١١) .

وكان الجمهور يشارك في التشيل ، ويبادل الممثلين الفكاهات والاحاديث ويوجه اليهم بعض الاسئلة والالطافات :

« كأن يقولوا لأحدهم : سوف نرى ان كنت متتركه يحطف محبوبتك منك . او يقولوا لإحدى الممثلات : كيف تفضلين هذا الابله المتعريف على ذاك الشاب الفني الوقور الذي يموت في حبك . وكان ابو نظاره يحتفي وراء الكواليس ليلقن الممثلين اجاباتهم المناسبة على ملاحظات الجمهور . وكان الحديث بين ممثلي فرقة وبين النظارة يطول احياناً . بل فلما كانت تنتهي تتبلى له من غير ان يلمى طلب الجمهور ويظهر بنفسه على خشبة المسرح ويقول شيئاً مضحكاً وجديداً » (١٢) .

٤

وبعد ، فما الذي وصل الينا من مسرحيات صنوع الاثنتين والثلاثين ؟ هذا سؤال محير حقاً . اذ لم يصلنا منها سوى مسرحية عربية واحدة (١٣) هي « مولير مصر وما يقاسيه » (١٩١٢) . وفيها يبسط متاعبه في ادارة مسرحه ويرد على التقاد والحصوم كما فعل مولير في مسرحيته « ارنجال فرساي » (L'Impromptu de Versailles) وسندوسها في موضعها من هذا الكتاب (١٤) .

وقد استطعنا معرفة اسماء وموضوعات بعض مسرحياته ، التي كانت ، في الاكثر ، هازل قصيرة مزج فيها بين العناصر المصرية والعناصر الاوروبية . ومنها : « غندور مصر » و « غزوة رأس تور » ، و « زوجة الاب » ، و « زبيدة » ، و « رأس تور وشيخ البلد والقواس » ، و « حلوان والليل » و « الاميرة الاسكندرانية » ، و « البووسة » و « البروي » ، و « الصداقة » و « الحاشين » (١٦) و « الوطن والحرية » (١٧) و « الفرقت » و « آتسة على المؤر » (١٨) .

وقد حفظت لنا بعض المراجع ، ملخصات لموضوعات بعض تلك المسرحيات ، ومنها موضوع تعدد الزوجات ، الذي عالجته في مسرحيته « الضرفان » وقد لحصه لنا محرم الساتراي ويقيرو كما يلي (١٩) :

« بعد ان تلا على سامع الحاضرين ، سفر التكوين ، الذي يسرد قصة خلق آدم وحواء ، التفت فجأة الى مستمعيه وقال : ان الله سبحانه وتعالى ، كان يعلم حق العلم نتائج عمله . اذ لم يسبب من اضلاع آدم سوى ضلع واحد . وانتم توافقوني على انه لو شاء خلاف ذلك ، لا شئ عليه ان يأخذ من آدم عدة ضلوع ، كي يخلق له في آن واحد عدة زوجات . غير ان البارئ جل جلاله ، ابى ان يفعل ذلك ، اذ رأى بعين حكمته ، ما سوف يعانیه الرجل من المصاعب ، عندما يخلو بامرأة واحدة . وقد يحول في خاطر احدكم ، ان عمداً رسول الله ، عندما فُتِح في هذه المسألة ، اباح للسلم ان ينكح ما طاب له من النساء ، مثنى وثلاث ورباع ، حسب قدرته . لعبري ان هذا لصحيح ، غير ان عمداً صلى الله عليه وسلم ، اظهر منتهى الحكمة في هذه الفتوى ، في حين انكم انتم ، تظهرون منتهى الخلق في الطريقة التي تتصرفون بها ، انكم لا تقيسون مراسي القرآن ، وهذا هو رأيي فيكم ، او انكم تقيسونها بطريقة معكوسة . اذ ان النبي عندما قال لكم : « فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع » افما قصد الى التهمك والسخرية . وقد كان باستطاعته ان يزيد العدد الى الالف ، دون ان يغير هذا من المعنى . اذ انكم لا تلتفتون الى كلماته الاخيرة ، وهي : « فان خفتم الا تعدلوا فواحدة » ، او ما ملكت ايمانكم ، ذلك ادنى الا تعملوا » . اذ ان كل المشكلة تتركز في هذه النقطة . فانت تفسرون هذه الحكمة الالهية التي جاءت في القرآن حسب أهوائكم . فيقول احدكم : بما ان الله ورسوله يبيحان لي ان امتلك اي عدد من النساء ، حسب قدرتي على الاتفاق عليهن ، وبما انني في مجبوبة من العيش ، فلم لا امتنع نفسي ، واقتني زوجتين او ثلاث او اربع شرعيات ، ومئات أخرى بما ملكت يميني .

هل تظنون انكم بفعلكم هذا تكونون مسلمين حقاً ، وانكم تتمسكون بشريعة الرسول ؟ كلا ، ثم كلا . بل انكم تنتهكونها انتهاكاً صريحاً . ان :

القدرة التي اشار اليها الرسول ليست القدرة المالية وحسب ، بل بالاشاعة الى ذلك ، القدرة على اشباع رغبات المرأة . فهل هذه متوفرة فيكم ، ايها (الاوادم) المصريون فقتطيعوا ارضاء الحوائات العدييدات ، اللاتي يضمن حريمكم . لم يتبادر قط الى اذهانكم ان الرسول كان يسخر منكم عندما اجابكم على سؤالكم المهرج ، وأباح لكم ان تكلموا ما طاب لكم من النساء ، ولم يفرض عليكم سوى قيد واحد ، هو قيد القدرة . فأين هي تلك القدرة ، اقيسوا الدليل عليها ويرهنوا على وجودها .

ثم يعتذر المهرور عن الاستمرار في تانيص اقوال صنوع ، لانه أتى بالفاظ نائية تخدش السمع ، ثم يعلق على ذلك بقوله :

« اذ ان ابا نظارة ، عندما كان يتناول هذا الموضوع ، لم يكن ينضب له معين . فقد كان يصور هذه العادة الاسلامية ، بنتائجها ، في صورة جارحة لاذعة سافرة ، يميز العقل عن تصورها .

والفلاح المسكين ليس له سوى زوجة واحدة ، ولا يخفى سبب ذلك ، ولذا كان يفرق في الضحك . اما الباشوات الذين كان يشتمل حريم كل منهم على مائتي امرأة واحياناً على ثلاثمائة ، من مختلف الالوان والاجناس ، فقد كانوا يعضون بنواجذهم من الغضب ، ويكادون يتميزون من القبط .

واني لاذكر دائماً تلك العبارة التي خاطب بها مستمعيه في احدى الليالي ، وهي : يوجد بينكم كثيرون ، يمكنني ان اسير اليهم باصبعي هذا ، وهم لا يتكونون جزءاً من مائة من صفات الرجولة ، ومع ذلك فانهم يبيعون لانفسهم ان يقتنوا مئات النساء ، امعاناً في الترف . ولقد كانت هذه العبارة شديدة الوقع بشكل يفوق حد التصور » .

وتدور مسرحية اخرى له حول الحلة الحبشية التي باءت بالاخفاق :

« وفي مرة اخرى كان موضوع تدري ابي نظارة ، الامير حسن قائد حملة الحبشة الخائبة . وذلك بمناسبة الانعام عليه بوساح لا اذكر اسمه تماماً . ان

الامير توفيقاً ، ولي العهد ، كان في الواقع يستدعي الشاعر المرتجل ، وبينما هو متدفع في تيار جارف من عواطف الاخوة التي كان يكتبها له ، كان عينه على سفرته من الامير حسن. غير ان الامر كان بخلاف ذلك مع الحديوي اسماعيل الذي عنف ابا نظارة اي تعنيف ، على ذلك «٢٠»

وفي مسرحية «الوطن والحرية» ، انتقد انحطاط الاخلاق ، الذي تدهورت اليه السراي . وقد كانت هذه المسرحية سبباً لاغلاق مسرحه ، ثم عزله من وظيفته كمدرس في مدرسة «الفنون والصناعات» «٢١» .

وفي مسرحية اخرى يروي لتسا قصة امير اودوي ، راهن بالف جنبه مصري ، على انه يستطيع ، خلال رحلة الى القاهرة تستغرق شهراً واحداً ، ان يقوم بغفارة في (الحرم) .

«ولقد تمكن هذا الامير من الدخول الى قصر محظية الباشا ، التي عرضت عليه صورة محزنة من حياة العزلة التي ترسف فيها ، وتوسلت اليه ان ينقذها . وفجأة يقتحم الباشا المعجوز الغرفة ، يتبعه اربعة من الضباط ، ويصرح : اربطوا هذين المجرمين ظهراً لبطن وضعوها في كيس ثم التوا بهما في التيل .

وتلتس الجارية من الباشا ، ان يراف بالامير . ولكن الباشا الغليظ القلب ، يسأل الامير عن يستحق ان يأخذ الرهن الذي فاز به الساعة ، لانه نجح في اقتحام الحرم . فيجيبه الامير : اني اتنازل عنه هدية لك ، وساعطيك ضعفه فدية ، اذا اطلقت سراحي ، وتنازلت عن تلك الجارية المعبودة .

ويضعك الباشا ، ثم يكشف اللثام ، فاذا به الصديق الذي راهنه. ثم تعمي الجارية (البشك) جانباً ، فاذا هي ضابط شاب يملأ المكاث ضحكاً وضجيجاً «٢٢» .

وفي المسرحيات الاخرى ، يرمي صنوع الى اهداف اخلاقية ايضاً . ففي مسرحيته «غزوة واس تور» يذم التظاهر والتفاسر . وفي «شيخ البلد» يوجه النصيح الى أبواب الأمر ، بان يتقوا الله في امر بناتهم ، فلا يزوجوهن

لاول راغب في الزواج ، دون ان يستشيروهن في ذلك. وفي « زوجة الاب » يلقي درساً على الشيوخ الذين يتزوجون بفتيات صغيرات ، مضحين بسماعة الاسرة على مذبح شهواتهم. وفي « زيدة » ينحي باللائمة على السيدات الشرقيات اللاتي غنّين نفوسهن غير ؛ من الاوروبيات فيقلنهن في كل شيء حتى في عيوبهن^(٢٣).

هذا وقد ترجم صنوع بعض المسرحيات الاوروبية ؛ وذكر لنا انه مثل على مسرحه « البخل » ، و« طرطوف » لموليير^(٢٤).

٥

وقد استوعبت مسرحياته ، التي ألفها ، اهتمام النقد الفني آنذاك . فكتبت جريدة ليبييت (L'Egypte) في عددها الصادر في ٩ من يوليو (تموز) سنة ١٨٧١ تقول :

« لا شك ان قراءنا الاوروبيين - الذين ألفوا مشاهدة اروع آثار الفن المسرحي - قد يبتسمون لسذاجة الاساليب التي يعمد اليها المؤلف ، في حرك المؤامرات ، لكنها ، فيما يختص بالمتفرجين العرب ، كانت كافية لاجتذابهم الى مشاهدة التمثيل. وهذا أمر يحيل على التناؤل ، فأن المؤلف والفنيين والجمهور ، يتقدمون بنسبة واحدة »^(٢٥).

غير ان « الاخير ديجيتو » (L'Avvenire d'Egitto) ، لا توافق صيغة (الايجيت) على هذا الرأي ، فهي تأخذ على مسرح صنوع ، ابتذاله ، كما انها تصحح بأن يتجه الى الآداب الاجنبية^(٢٦).

وجاء في مقال آخر نشر فيها ، في التاسع عشر من اكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٨٧١^(٢٧) :

« ان هذا المسرح العربي هو الجمهور. وللمؤلف العذر اذ يستهل عمله بمسرحيات

هزلية قصيرة ، ولا يتصدى للمآسي ، او المسرحيات العصرية ، او الملاحمي
الراقية (١٢٨) .

وجاء في عددها الصادر في الرابع من يناير (كانون الثاني) سنة ١٨٧٢ :
«ان نجاح هذه المسرحيات لا جدال فيه . وإعادة تمثيلها عدة مرات دليل على ان
الجمهور الذي كان متبلد الذهن ، منذ زمن ، قد اصبح اليوم يقدر المتعة الادبية .
فقد تكون الذوق وقامت المنافسة بين الشبان المستعربين ، وثمة شبان مصريون
كثروا ، ينتظرون بفارغ الصبر الفرصة لتحليل مسرحيات جديدة ، من ذلك النوع
الذي تقدمه الفرقة العربية ، يومين في كل اسبوع في صالة المسرح الفرنسي .

وقد استطاع الممثلون ان يتسلخوا سيلهم ، وان يظهروا ذكاء مرموقاً .
واننا لنستطيع اليوم ، ان نؤكد ببلء صوتنا ان المسرح المصري قد وضعت
اسسه نهائياً (١٢٩) .

وفي الحتام ، نورد ما كتبه جول بارديه Jules Barbier في جريدة
والايزبكية (Ezéhékieh) سنة ١٨٧٣ ، قال :

«يجب علينا ان نتذكر ان الشيخ ابا نظاره ، قد قدم في موسمين اثنين ،
مائة وستين حفلة تمثيلية ، ومثل ائتين وثلاثين مسرحية ، كتبها بنفسه ، كان
من بينها الهزلية والمسرحية ذات الفصل الواحد ، والمسرحية العصرية ، ذات
الفصل الواحد ، والمسرحية العصرية ، ذات الحجة فصول ؟

يجب علينا ان نقول ان الحلاس قد بلغ بالنظارة - في المرة الاولى - ان
اختلط عليهم الامر بالنسبة للتمثيل ، وانهم اخذوا يعبرون عن مشاعرهم بصوت
عالٍ وسذاجة كساذاجة كالأطفال .

ان ارتداد مولير مصر ، لهذا الفن ، قد بقي مقلدين كثيرين ، فقد تلقى
ذات يوم مأساة شعرية عربية ، كتبها استاذ في الجامعة الازهرية ، وقد كانت
هذه المسرحية جيدة الى حد ما ، وعندما قام بعض طلبة الازهر بتمثيلها ،
لقيت ما تستحقه من التبعاج (١٣٠) .

هذا ما فعله صنوع ، في سبيل اقامة مسرح عربي في مصر . وقد استطاع ان يمثل عليه مدة عامين اثنين ، في عهد اسماعيل . ولكن بعض موضوعاته ، كموضوع تعدد الزوجات والسفرية من الامير حسن ، قائد حملة الحبشة ، وتكده للادارة الحكومية في مسرحية « الوطن والحرية » ، وكشفه النقاب عن مظالم اسماعيل والحكام في عهده ، اثار حفيظة عليه . ولقد طفع الصكيل عندما اخذ علماء الازهر بتقليده ، والنوا مسرحيات عربية ومثلوها ، فما كلف من اسماعيل آنذاك الا ان امر باغلاق مسرحه ،^(٣١) .

وبعد صنوع^(٣٢) توقف التمثيل العربي في مصر ، اربع سنوات ، كانت سنوات فوران وطني . وكان اغلاق مسرحه بامر الحديوي ، كافياً لان يصرف المعاصرين ، عن التفكير في انشاء فرق تمثيلية اخرى .

وبقي الحال كذلك ، الى ان وفدت على مصر ، اول فرقة تمثيلية عربية ، وكانت فرقة الاديب اللبناني سليم خليل النقاش .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْعَلِيقَاتُ

- (١) C. Niebuhr - Voyage en Arabie (1780) , Chap. X, p.p. 148
(٢) ادوارد ولج لين - « المصريين المحدثون - ثمالهم وءاداتهم » - ترجمة عدلي طاهر نور - ص ٢٩٠ - ٢٩١ .
- (٣) فذكر يطوب صنوع في مذكراته ، ان ابيه وارثاً قبل ولادته اربعة اطفال لم يروا نور الحياة . فزعزعت امه الى شيخ مجد الشراي ، فأخبرها انها ستزق يولده ، وان تلزبه الدفاع عن الاسلام سوف يمشي ، وطلب اليها ان تكسره من حنات المؤمنين ليكون متواضعا !!! وقد اعتد الدكتور ابراهيم عبده ، على هذا الخبر - الذي لا يسنو ان يكون مخربة من مخربات ابي نظارة الكتيرة - وجزم بأنه ولد مسلماً . ونحن نشك في هذا الخبر القريب ، ولا نتمد على رواية رواها صنوع ، قاصداً بها الى توطيد قدمه في بيعة مسلمة . (راجع « ابر نظارة » للدكتور ابراهيم عبده ص ١٧ ، ١٨ ، ١٩) .
- (٤) طرازي - « تاريخ الصحافة العربية » - ج ٢ ص ٢٨٢ .
- (٥) Paul de Baignières - L'Egypte Satirique p. 7 .
- (٦) Ibid - p. 6 .
- (٧) Saturday Review - 26 July 1876 .
- (٨) Jacques Chelley - Le Molière égyptien p. 5 . وقد ارشدنا اليه صديقنا المرحوم الدكتور جاك فاجر ، وكان في مكتبة قصر القبة الخامسة . وقد اقتبست منه جاليت تاجر في مقالنا من « ملالئ المسرح الحديث في مصر » ص ٢٠١ - ٢٠٤ .
- (٩) المرجع السابق .
- (١٠) « د » ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .
- (١١) الدكتور ابراهيم عبده - « ابر نظارة » - ص ٣٢ .
- (١٢) المرجع السابق .
- (١٣) مثلاً في دار الكتب المصرية على مسرحية الايطالية هي « الزوج الخائن » (Il Marito Infedele) تحت رقم ١٥٠٨ ، وله من المسرحيات التي كتبت بلغة اجبية

« فاطمة » باللغة الإيطالية وقد ذكرها الدكتور إبراهيم عياد في كتابه عنه (ص ٢١٤) ،
« واللائح المخطئة » ، بالفرنسية ، وقد ذكرت في المرجع السابق (ص ٢١٥) .

(١٤) درست هذه المسرحية في القسم الثاني من هذا الكتاب .

(١٥) هذه المسرحيات المذكورة في مقال جايت تاجر المتار اليه انشا .

(١٦) هذه المسرحيات المذكورة في مكي مسرحيته « مولير مصر وما يقاسيه » .

(١٧) هذه المسرحية المذكورة في . 41 p. L'Egypte Satirique

(١٨) هذه المسرحيات المذكورة في كتاب « ابر نفاذه » للدكتور ابراهيم عياد - ص ٢٧ .

وفي بحث جايت تاجر وفي كتاب « مصر الساخرة » المشار اليه في الهامش السابق .

L'Egypte Satirique p.p. 7 - 8 . (١٩)

(٢٠) المرجع السابق .

(٢١) » » ص ١٤ .

(٢٢) مقال جايت تاجر - ص ٢٠٥

(٢٣) المرجع السابق ص ٢٠٥ - ٢٠٦ .

L'Egypte Satirique - p. 12. (٢٤)

(٢٥) مقال جايت تاجر ص ٢٠٦ .

(٢٦) المرجع السابق .

(٢٧) » »

(٢٨) رد صنوع على هذا النقد في مسرحيته « مولير مصر وما يقاسيه » .

(٢٩) مقال جايت تاجر ص ٢٠٦

(٣٠) المرجع السابق - ص ٢٠٦ و ٢٠٧

L' Egypte Satirique p. 8 and 14 (٣١)

(٣٢) انتقل صنوع بعد افلاق مسرحه الى العمل في ميادين اخرى . فالك بعض الجمعيات الوطنية ، وامر عددا من الصحف ، واحصل باليد جال الفين الاقصادي ، الى ان امر الحديوي اسماعيل باخراجه من مصر . فادرسها الى باريس واستأنف عمله الصحفي هناك ، والى عددا من الخطب ، الى ان توفي في سنة ١٩١٢ . (راجع تفصيل حياته من كتاب « تاريخ الصحافة العربية » لطرازي ، وفي كتاب « L' Egypte Satirique » . وفي كتاب « ابر نفاذه » للدكتور ابراهيم عياد) .

الفصل الثاني

سلم النقاش وجوقه في مصر - (١٨٧٦ - ١٨٧٧)

١

تركنا سلم النقاش في آخر الفصل الثاني من الباب الاول ، يشد الرحال الى مصر بعد أن التففرقه وديها على التبيل ، واختار لها المسرحيات الملائمة . وقد وصف لنا المقدمات التي سبقت سفره الى مصر ، والمحاولات التي حاولها في هذا السيل . واستنتجنا من حديثه المشار اليه ، انه أراد ان يواصل العمل الذي بدأه عماد ماروث ونقلوا في بيوت ، ولكن الوسائط المادية القاهرة هناك ، حالت بينه وبين الاستمرار في ذلك . قال :

« ولما كانت وسائط بلادنا المادية قاصرة عن انجاح مطلبي ، طمعت افكاري الى معالجة مقصدي في غيرها . واذا كنت اسمع بما قال مصر من رفعة الشأن بين الامصار ، اذ فاقت ما سواها من الاقطار الشرقية في التهذيب والتبذل ، ونجحت نجاحاً عظيماً في المعارف والعلوم ، قصديتها »^(١) .

ثم يمدح مصر واهلها ، وينوّه بشروعات الحديرو اسماعيل العمرانية ، وبتشجيعه لاهل العلم . ثم يتحدث عن الطريقة التي اوصلته الى الحديرو ، فيقول :

« ولما تعرفت ببعض اعيان مصر الكرام ، بسطت اليهم امري واطلعتهم على

ما بسرّي ، فاعزوا اليّ ان التّجّه الى المراحم السّنية الحُدُويّة ، فهي ملجأ
الراجي ومنية الرّاعب ومأمول الطالب ، ففعلت ، وهكّذا بلغت فوق ما
تمنّيت ، من افضال جنبه العالّي ، واحسن اليّ بقبول طلبي ، وذلك بان ادخل
فن الروايات باللّغة العربيّة الى الاقطار المصريّة . فعدت اذ ذاك لاجهز في
بيروت جماعة للتّشخيص . واثقت بعض روايات وبعد جمع الجماعة باشرت
دراسة الروايات ، فأثقت اكثرها وعمّا قليل يتم اتقانها كلّها ، فأسير بالجماعة
لاجري هذه الخدمة بالنيار المذكورة ^(١) .

وقد حفظت لنا « الجنان » بقية اشبار الفرقة واستعدادها للرحيل الى
مصر . فذكرت ان سليماً قابِل (درأيت بك ^(٢)) مدير الاوبرا وقدم له من
البراهين ما اقمه بمقدوره على تقديم مسرحيات عربيّة فنيّة .

« فصدّرت الارادة الحُدُويّة السّنية بان يقوم بعمل الروايات العربيّة .
وبسبب الحر في مصر قد اذنت له بان يعملها وينظّمها في هذه المدينة ، بحيث
يكون قادراً على الذهاب بجوّ المشخّصين الى القاهرة في الحريف القادم . ولما
كان الناس عالين بان سليم افندي الموما اليه ، يحافظ في الروايات الحُدُويّة على
القواعد الصحيّة ، ويحيد عن كلّ ما من شأنه الاضرار بالأداب العموميّة ،
ويفرغ جهده في الاتّيان بالامور المفيدة ، سرّوا باستماع هذا الخبر ودعوا
للامدادات الحُدُويّة التي ستمكن الامة العربيّة من التمتع بروايات متقنة ،
واخذوا ينتظرون حلول الزمان المعين ، ليتستروا بما بعده الافرنج من الملامح
الاوليّة . ويقبل به صاحب الذوق السليم بشرط المحافظة على تلك الاصول
الادبيّة » ^(٣) .

وأعد سليم لهذه الرحلة عدتها من المسرحيات . فثقل معه مسرحيات غيره
مارون الثلاث : « البضيل » و « ابو الحسن المغفل » و « السليط الحسود » -
وترجم اوبرا « عابدة » عن الايطالية ، وحافظ على طابعها الغنائي ^(٤) . وترجم
بعض المسرحيات ، واقتبس البعض الآخر ومنها « ميّ او هوراس » ^(٥) لكورني ،
و « ميتربادات » لراسين ، و « غرائب الصدف » ، وقنع حواذئها في الهند
و « حفظ الوداد او الظلوم » وستعرض لدراستها في القسم الثاني من الكتاب .

وكان المفروض ان تصل هذه الفرقة الى القاهرة في سبتمبر (ايلول) ١٨٧٥ ،
الا ان ظهور الكوليرا ، ومنع المسافرين الآتين من بيروت من دخول
مصر (١٧) ، أخر سفرها الى حين .

وقد أوتت « الاهرام » زول هذه الفرقة ارض مصر ، فجاء فيها بعد
الحديث عن فوائد التمثيل واثره في اصلاح المجتمع (١٨) :

« وبناء على ذلك يسرنا ان نرى من ابناؤنا نحن العرب شباباً اقدموا الى
ساحة هذا المضمار ، وخاضوا في جوانبه ، وتعلموا جميع اربابه فأدركوا ما
أدركوا بحزم أقرن بالثبات ، واحكموا ما احكموا بمجاهد قوّمته الفطنة ،
فرجعوا إلينا فوارس محنكين . وكان من نبع منهم وحاز قصب السبق بينهم ،
ذاك الفنى اليبس والخاذق الاديّب سليم ائدي النقاش . الذي تلقى هذا الفن
عن عمه المرحوم الحواجه مارون نقاش (١٩) الشهير المبدع هذا العلم في الاقطار
السورية . ثم عاتاه بعده مجدّاً وراجع فيه مدقّقاً واطلع على مخبّئاته بيعته عنه
في كتب الاقوام ، الذين لم فيه باع طويل . وما لبث ان برهن مما كانت
هنالك من اكتسابه ، بتقدمه روايات عديدة في مدينة بيروت وخلافها ، شهد
له باقتانها وحسن احكامها كل من له الملم فام هذا الفن . ويسرنا الآن ان نعلن
بانه حضر في هذه الاثناء ، الى مدينتنا الاسكندرية ، مع فرقته المؤلفة من
رجال ونساء ، متممين حقوق التشخيص ، ليقدم للجمهور ثمرة تعبهم مؤملاً ان
يكون سعيه مشكوراً . اما نحن فيناظر الى ما نعهده من درابته ودرايته ،
وما نعرفه من مهارة المشخصين وتعودهم على ذلك ، فلا نشك بأنه سيقدم ما
يسر . فلا يقتنع يا صاح بعدم التصديق ظنك بهم انهم عرب ، وقد قيل كل
من سار على الدرب وصل . فالرجو من الجمهور ان يتلقى مشروعه هذا
بالقبول وبشجبه بواسطة تشريفه ، ويضده بمساعداته الادبية ، حتى يكون
لهذه الجمعية آثار حسنة ، تنفع في اقطارنا العربية ارباباً لتجاح هذا الفن المرغوب

عند كل امة . اما المل الذي يجري فيه التشخيص فيثاؤو زيزنيا وسككون ابتداء ذلك في يوم السبت القادم الواقع في ٢٣ الحالي الساعة ١/٢ ٨ افرنجية ليلا . لكن ترتيب الدخول وتمييز الدفع ومواضيع التشخيص وخلافها فسيطبع لها اعلانات خصوصية وتوزع . وكذلك لا تتأخر عن ان ندوج في الاهرام وفي صدها ايضاً كل ما يلزم لذلك والله الموفق .

ونقلت البنا جريدة اخرى خبر هذه الفرقة وهي « المونيتور اجيبان » (Le Moniteur Egyptien) ، وانفردت بتفاصيل هامة . وقد جاء فيها ما يلي «^(١٠) :

« تتكون هذه الفرقة من فنانين مسرحيين سوريين . وهي تتألف من اثني عشر ممثلاً واربع ممثلات . وتقدم عدداً من الروايات باللغة العربية ، على مسرح زيزنيا ، وقد أخذ سلم النقاش مدير هذه الفرقة ، على عاتقه ، مواصلة العمل الذي بدأه عمه مارون النقاش الشهير ، منذ حوالي عشرين عاماً ، وتوقف بسبب وفاته المفاجئة . وقد ضرب سلم بسهم وافر في الشعر والادب والموسيقى . وتأثر في ذلك خطوات عمه ، اذ كتب مسرحيات عديدة ، بالإضافة الى الثلاث الشهيرة التي خلفها عمه .

وقد تفرغ على الفن المسرحي في مدرسة الممثلين الذين درجهم عمه . وحمل على اختيار عدد من الممثلين الجدد ، وبعض الممثلات وهذا امر شديد الصعوبة في سورية . واستطاع بعد سنتين او ثلاث من التمرين المتواصل ، والعمل الدائب ، ان يصل الى نتيجة تبعت على الاتياع ، بالنسبة الى الصعوبات المترتبة على اعتبار هذا الفن بدعة مستهجنة في بلد كسورية .

ومن بين المسرحيات التي تتألف منها حصة هذه الفرقة ، نجد بعض المآمي المترجمة عن الفرنسية ومنها « هوراس » لكورني و « ميتريدات » لراسين . ثم الاوبرا الجديدة « عابدة » . والتمثيليات التي تقدمها الفرقة هي من الاوبرا الفكاهية او الاوبرا او المأساة او التمثيليات العصرية «^(١١) .

وذكر بطرس الشلفون ، أن سليماً دعاه الى تعليم الجوق فن التلحين على

الانعام المصرية ، فلبى دعوته ، وعلمهم ثلاثة اشهر مجانياً^(١٣) .

وكانت اول مسرحية مثلتها الفرقة هي « ابو الحسن المغفل » او هروث الرشيد^(١٤) تأليف ماروث النقاش ، وذلك في يوم السبت ٢٣ من ديسمبر (كانون الاول) ١٨٧٦ .

وقد شهد سليم حموي ، احد الصحفيين السوريين في الاسكندرية ، هذه الحفلة ووصفها لنا في مقالات ثلاث ، نشرتها « الاهرام » ، وقد جاء فيها وصف للتشيل ، تنطق منه هذه التفتة لتصور لنا شعور القوم ، امام هذا الحدث الجديد ، ولتطلعنا على ذوقهم التقدي آنذاك ، قال :

« فلما سافر هذا الجبر عن الوقت ولدى العموم انتشر . هرع فيه الى التياترو المذكور كثيرون من الناس . على اختلاف الانحاء والاجناس . وجلس كل حيث أعد له بموجب تذكرته ، على قدر رفع طبخته ومقدوره . وما زالت تردعهم الاقدام ، حتى غشت فحة الملعب بالانام . وكذا حشدت سائر الارض والامكنة المعدة للاستيجار في كافة الادوار . وعندما حل لعلمهم الاجل . اذ كان المغفل على احسن ترتيب انتظم واكتبل ، اخذت اولاً تصدح آلات الطرب والمبدات باتواع الالحان . ثم اوقف عن الميكل الستار . وانكشف السدال عن شخص في فسته واقف . هيئته تدل على انه من اهل الآداب والمعارف ، واخذ يتلو مقالة تتضمن اولاً الثناء على ولي التعم ، والدعاء له بطول البقاء ولائجه سلاية المجد والكرم . ولخبرة رجاله ذوي الاجلال اهل الفضل والافعال . وعلى مري المزاي ، فاوطني السجايا ، محافظ الاسكندرية حالاً ، زاده الله اكراماً واجلالاً . وعلى المصريين الذين لا زالوا مقصد الوفود ومعدن الجرد ، وديارهم منازل لمطالع السعود . وحمام فيه الحمى وجوارهم موصلاً الى غاية المنى . وانه يرجو غش النظر عما يجعل منهم من القصور ويفرط معهم في حاصلات الامور . وعلى الخصوص ان لا يلاحظ لما يبدونه من الالفاظ التي استرشموها من نشوتهم بالفتور والسباح مما يسقطون به من المفوات اذ الله وحده المختص بالكمالات ، الى غير ذلك . وثمة استعدوا في الالاماب بالفصول المقسومة الى ثلاثة ابواب . فاحسنوا واجادوا واطربوا

وافسادوا . وقد هيئت العاهم الشجون ، وفرت بما أبدوه العيون . واشتل
 سائر الموجودين السرور ، والطرب والجور ، من حيثة سرعة تقدم اولاد
 العرب . ومالها من الحظ الاوفر من جانبي الحظ والذكاء وقوة المدركة ،
 وغير ذلك مما يقضي بالمعجب وان كان الامر لا ينكر ، لان هذه الاممال
 لازال يتقصها بعض الاثقان ، المتوقف على زيادة الثرين . وقبول هذه الخدمة
 لدى ذوي الرفعة والثان ، لان كل مبتدأ صعب امر لا يقبل الانتكار ، وان
 الملل سيمير بدراً في حال الاستمرار . وعلى كل حال الذي ظهر لنا من اول
 وهه هو فوق الآمال ، نذير بشير في حسن الاستقبال ، لان كلا كان يعجب
 بما يرى . ولما انتهت الالعب اخذ الثوم بحمد المرى ، شاكرًا
 بمشكرًا^(١٤) .

وقدم بعدها عدة مسرحيات اخرى ، نذكر منها « السيط الحسود »
 تأليف مارون النقاش ، وذلك في يوم الخميس ٢٨ من ديسمبر (كانون الاول)
 ١٨٧٦^(١٥) . وقد جاء عنها في « الاهرام » :

« لقد شخص التياترو العربي في يوم السبت الماضي رواية هارون الرشيد
 مراجعة ، فأنت مثقبة غاية الاثقان ، وعكسة من المشخصين عموماً ، وذلك
 اورد لنا شاهداً قوياً على تحيين الالصاب وتقدم المشخصين بالتدريج في هذا
 السلك ، الى ان يحاكوا من بوعوا في ذلك ، مع طول المدى ، لان المقابلة بين
 الاشياء . وبناء على ما ذكر صرفاً تتوقع منهم في المستقبل ما يدعوا الجمهور
 الى اظهار المديح والالويح الى ما يصبر اليه ، من تقدم في هذا الفن في جميع
 الاقطار العربية . فنهى اذاً صاحبنا مدير التياترو المذكور جناب سلم افندي
 نقاش . ونرجو له التوفيق والنجاح »^(١٦) .

وفي مساء السبت ٦ من يناير (كانون الثاني) ١٨٧٧ ، مثلت الفرقة « مية
 او هوراس »^(١٧) وكذلك مثلت « الكذوب » في ذلك الشهر ايضاً^(١٨) .
 ومثلت « الظلوم » في مساء الاحد ١١ من فبراير (شباط) ١٨٧٧^(١٩) .
 وغير ذلك مما لم يصل الينا عنه خبر .

وعندما استقر به المقام في الاسكندرية ، ذكر صديقاً له في بيروت ، هو اديب اسحق ، وأمل في مساعدته في هذا الفن خيراً . اذ ان اديباً ، كان قد ترجم وهو في بيروت مسرحية « اندروماك » عن راسين ، اجابة لطلب قنصل فرنسا فيها (٢٠) .

فأستدعاه الى الاسكندرية ، فلبى هذا دعوته ، وتفتح « اندروماك » ، و اضاف اليها ابياتاً جديدة من الشعر . وترجم في الاسكندرية مسرحية ثانية هي « شارلمان » .

الا ان ميول اديب الادبية والسياسة ، طغت عليه . وانتقلت العدوى الى زميله وصديقه ، فأثرا التخلي عن القرعة . ولا سيما انهما لم يصادفا من النجاح ما يشجعهما على المضي في هذا السبيل . وتركوا القرعة لزميلهما يوسف خباط ، والتفتا الى الصحافة ، وقد كان السوربون آنذاك فرسان حلبتها . وجاء في « تاريخ الأستاذ الامام » هذا الخبر الذي يصور لنا حيرة اديب اسحق وزميله في هذه الفترة (٢١) :

« وبعد ان ذهب المنشئ الكاتب اديب اسحق الى الاسكندرية ، قصد تمثيل الروايات ، تحت رئاسة الفاضل المغفور له سليم تكاش ، صنعت عوارض قضت بالقائه التمثيل ، فأصبح اديب سخالي الوفاض باديء الانفاض ، فبعث به المرحوم حنين خوري ، الى القاهرة ، مصحوباً بكتاب وصاة الى جمال الدين . فأحسن هذا لقاء ، لما توسمته فيه من امارات الذكاء ومقاتل النجابة ، ولزمه ثم ملازمة اللام للألف ، واقبل عليه اقبال المهائم المعاني الكلف . فصمّل له امتياز صحيفة اسمها (مصر) (٢٢) . واتخذ له دكاناً بباب الشرية هياً له فيها من ادوات الطبع بالحرف البولاقى المشهور ، ما قوي معه على اصدار تلك الصحيفة . فكانت ترد مودعة فصولاً وامالي منسوجة يبراع جمال الدين ،

ومنشورة باسم المزهري بن وضاح ، اصارت لتلك الصحيفة شأناً مذكوراً . ثم رأى ان ثمر الاسكندرية اقرب لاصطياد الاخبار ، فوفق بين ادب وسليم ، واوعز اليهما بنقل الادارة اليها ، بعد ان مكنتها من نوال امتياز آخر لصحيفة يومية دعيها التجارة (١٢٣) .

هذا ما كان من امر الزميلين . ولكن ما مصير هذه الفرقة بعد هذا ؟ وما هو اثرها في حياة المسرح المصري ؟ وما هي الفرق التي تفرعت عنها واستبدت من روحها نعمة ومن جذوتها قبحاً ؟ هذا ما ستحدثنا عنه فرقنا يوسف خياط ، وسليمان القرداحي .

المصادر والمراجع والعلقات

- (١) مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ - ص ٥٢١
- (٢) المرجع السابق ص ٥٢٢ .
- (٣) Draneth Bey ، وكان حيدلانياً عند محمد علي ، ثم أصبح ، علي عبد الجميل ، مديراً لدار الأوبرا الخديوية .
- (٤) مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ - ص ٤٤٢ .
- (٥) المرجع السابق .
- (٦) جريدة التجارة للعدد الأول - ١٣ من مايو سنة ١٨٧٨ .
- (٧) مجلة الجنان سنة ١٨٧٥ - ص ٦٩٤ .
- (٨) جريدة الاهرام - العدد ٢٠ - السبت في ١٦ من ديسمبر ١٨٧٦ .
- (٩) الذي نقله هو ان سليمان كان حين وفاة عمه مارون (سنة ١٨٥٤) ، ما يزال حدثاً لا يتجاوز الخامسة من عمره .
- (١٠) في مخطوط الصادر يوم الاحد - ١٧ من ديسمبر سنة ١٨٧٦ .
- (١١) مقال جابوت لاجر : ص ٢٠٠ - ٢٠١ .
- (١٢) مجلة الهلال عدد نوفمبر سنة ١٩٠٦ ص ١١٧ .
- (١٣) الاهرام - العدد ٢١ - السبت في ٢٣ من ديسمبر ١٨٧٦ .
- (١٤) ٣ - ٢٤ - ٣ ١٣ من يناير ١٨٧٧ .
- (١٥) ٣ - ٢٢ - ٣ ٣٠ من ديسمبر ١٨٧٦ .
- (١٦) ٣ - ٢٣ - ٣ ٦ من يناير ١٨٧٧ .
- (١٧) المرجع السابق .
- (١٨) الاهرام - العدد ٢٥ - الجمعة ١٩ من يناير ١٨٧٧ .
- (١٩) ٣ - ٢٨ - السبت ١٠ من فبراير ١٨٧٧ .
- (٢٠) هو لي اسحق - «المرور» - ص ٢١ .
- (٢١) محمد رشيد رضا «تاريخ الاستاذ الامام» - ج ١ ص ٤٥ .
- (٢٢) صدرت هذه المصيلة في ٣٠ من يوليو ١٨٧٧ في الاسكندرية .
- (٢٣) الاهرام - العدد ٢٥ - الجمعة ١٩ من يناير ١٨٧٧ . وقد اصله سليم تاش بد ذلك «المروسة» (الاسكندرية ١٨٨٠) ، وامدو اديب اسحق «دمر» (١٨٨١) .
- واغترق الصديقان في الاعمال السليبية وفي نشر بعض الكتب الادبية المؤلفة والمترجمة .

الفصل الثالث

فرقة يوسف خياط - (١٨٧٧ - ١٨٩٥)

١

تولى امر الفرقة آنفة الذكر ، بعد انسحاب النقاش وزميله ، احد عمليهما ، وهو يوسف خياط . ووسع دائرة عمله وضم اليه بعض الممثلين المصريين . واستهل اعماله بتمثيل مسرحية « صنع الجبل » ، في تياترو زيزينيا . وقد سجلت لنا الاهرام خبر هذه الحقة ، ف جاء فيها ما يلي :

« ان جناب الحواجه يوسف خياط احد الشخصين في قومبانية سليم افندي نقاش قد الف جوقاً جديداً وسيقدم في مساء السبت ١٥ رمضان رواية (صنع الجبل) في تياترو زيزينيا الساعة ٨ ١/٢ افرنجية مساء . فنطلب من الله ان يوفق مشروعه هذا ونؤمل من الجمهور ان يتلقاه بالقبول وبؤانس المقام فيرى ما يسر ويلذ »^(١) .

وواصل بعد ذلك التمثيل في زيزينيا ، فمثل في مساء السبت ، ٢ من نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٧٧ « صنع الجبل » . واتيها بفصل مضحك هو فصل «البخيلين»^(٢) . واعاد تمثيلها في مساء السبت ٢٣ من نوفمبر (تشرين الثاني)^(٣) . ومثل في مساء الثلاثاء ٢٦ من فبراير (شباط) ١٨٧٨ مسرحية لحساب شركة قراء الروم الكاثوليك بالاسكندرية^(٤) . وفي يوم الثلاثاء ٢٩ من اكتوبر

(تشرين الاول) ١٧٧٨ مثل في زينيسا مسرحية « الاخيرين المتحاربين »
(اتيديد) لراسين^(١٥) . واتباعها بفصل مضحك .

وفي مطلع سنة ١٨٧٩ انتقل الى القاهرة ، ومثل في دار الاوبرا مسرحية
« ابو الحسن المغفل او هرون الرشيد » ، وشهدا الحديرو وجال حاشيته^(١٦) .
وفي يوم الاحد ٩ من فبراير (شباط) ١٨٧٩ ، مثل في الاوبرا مسرحية
« الظلوم »^(١٧) . وتدعى المراجع ان الحديرو شهد هذه الحفلة ، وظن ان في
المسرحية تعريفاً به ، وبأسلوب حكمه للبلاد ، فاستاء من الحياط كثيراً وامر
بإخراجه من مصر . ويتورط زيدان في ايراد هذا الخبر فيقول :

« وفي سنة ١٨٧٨ انتقل الحياط بجوقة الى القاهرة مقر الحديروي ورجال
الدولة فنشط اسماعيل وامر ان تفتح له ابواب الاوبرا ليستل بها رواياته ووعد
ان يحضر التمثيل هو بنفسه . فمثل الحياط فيها رواية « الظلوم » وكان اسماعيل
حاضراً فغضب لما تمثال التمثيل من ذكر الظلم والظالمين ، وتوهم انهم يعرضون
به وبأحكامه ، فأمر بإخراج الحياط وجوقة من مصر فعادوا الى سوريا »^(١٨) .

وقد عثرنا على اخبار تقض هذا الرأي ، فقد ذكرت المراجع انه مثل في
ليتاتو زينيسا في ماوس (آذار) سنة ١٨٧٩^(١٩) ، ومعنى هذا انه لم يخرج من
مصر كما ادعى زيدان وغيره ، ولعله انزوى قليلاً في الاسكندرية ، وقصر
نشاطه التمثيلي عليها .

٢

وتقطع اخباره عنا فترة من الزمن ، حتى يعود الينا في اواخر سنة ١٨٨١ ،
فيمثل في القاهرة في اواخر ديسمبر (كانون الاول) مسرحية « ابو الحسن المغفل
او هرون الرشيد »^(٢٠) ويعيد تمثيلها في ٥ من يناير (كانون الثاني)^(٢١) . ثم
تقطع اخباره للمرة الثانية ، وتتأزم الامور في البلاد ، وتدلع نيران الثورة
العراقية ، فيقطع عن التمثيل فترة من الزمن ، ليعود الينا في اواخر سنة

١٨٨٤ بفرقة جديدة اتها من السوريين والمصريين ، ويفتح موسمهم في زيزنيا في يوم الاربعاء ١٠ من ديسمبر (كانون الاول) سنة ١٨٨٤^(١٢) . ويمثل في الرابع والعشرين منه مسرحية « الظلوم »^(١٣) ثم يمضي في سبيله ، دون انقطاع ، فيممثل في يوم الخميس ٨ من يناير (كانون الثاني) ١٨٨٥ مسرحية « الكذب » في البوليتما بالاسكندرية^(١٤) ، وفي ١٠ منه « هروث الرشيد » وفي ١٧ « الظلوم »^(١٥) . ثم ينتقل الى زيزنيا فيممثل فيها بين اوائل فبراير (شباط) وواخر مارس (آذار) ١٨٨٥ ، وقد صجبه اثناء ذلك الشيخ سلامة حجازي . ثم ينتقل الى الاوبرا فيممثل فيها ١٨ حفلة عربية بين ٥ ابريل (نيسان) و ٤ مايو (ايار) ١٨٨٥^(١٦) ويشترك معه الشيخ سلامة حجازي ايضاً . وينقطع عن التمثيل بعد ذلك ، ويؤلف فرقة جديدة في اواخر يناير (كانون الثاني) ١٨٨٦ ، ويمثل في زيزنيا خلال شهر فبراير (شباط)^(١٧) ويشترك معه في التمثيل المطرب مراد روماتو . وينتقل في اواخر السنة بين مدن الارياف فيممثل في الزقازيق وطناط والمنصورة^(١٨) ودمهور^(١٩) ودمياط^(٢٠) وبنها^(٢١) وميت غمر^(٢٢) ، وتنتهي رحلته الطويلة هذه في اوائل سنة ١٨٩٠ . ولعله آثر لنفسه العافية اذ انتقطع عن التمثيل في فترة نشاط الفرق القوية مثل فرقة القرداسي وفرقة القباي . وهذا ينتهي نشاطه التمثيلي ، ويلتفت بعد ذلك الى الاعمال الادبية والتجارية ، فيعلن عن عزمه على طبع رواية « غصن البان » التي ترجمها نجيب الحداد عن لامارتين^(٢٣) وتقيب عنا اخباره مدة طويلة ، حتى يأتينا نعيه في مارس (آذار) سنة ١٩٠٠^(٢٤) .

المصادر والمراجع والتعليقات

- (١) الأهرام - العدد ٦١ - الجمعة ٢٨ من سبتمبر - ١٨٧٧ .
- (٢) - - - العدد ٦٥ - السبت ٢٧ أكتوبر - ١٨٧٧ .
- (٣) - - - العدد ٦٦ - السبت ٢ نوفمبر - ١٨٧٧ .
- (٤) - - - العدد ٨٣ - السبت ٢ مارس - ١٨٧٨ .
- (٥) - - - العدد ١١٨ - الجمعة ٢٥ أكتوبر - ١٨٧٨ .
- (٦) - - - العدد ١٣١ - الجمعة ٢٤ يناير - ١٨٧٩ .
- (٧) - - - العدد ١٣٣ - الجمعة ٧ فبراير - ١٨٧٩ .
- (٨) جرجي زيدان - تاريخ آداب اللغة العربية - ج ٤ ص ١٣١ . وقد نقل عنه هذا الحرف كبير من الكتاب والباحثين ، منهم توفيق حبيب في مقالته الحاشية عن تاريخ التمثيل العربي (مجلة السائر ١٩٢٧-١٩٢٨) . وكذلك جانيث ناجي في مقالها الذي ذكرناه آنفاً (ص ٢٠٠) . وقد كرر هذا الخطأ أيضاً في عدد الأهرام الخامس الذي أصدرته بتأنيده مرور خمس وسبعين سنة على صدورها - ص ٩٧ .

(٩) جريدة التجارة - العدد ٢٠٩ في ٣١ من مارس ١٨٧٩ .

(١٠) الأهرام - العدد ١٢٨٩ - ٢ من يناير ١٨٨٢ .

(١١) - - - العدد ١٢٩٢ - ٥ - - - ديسمبر ١٨٨٤ .

(١٢) - - - العدد ٢٠٨٨ - ٩ - - - ديسمبر ١٨٨٤ .

(١٣) - - - العدد ٢٠٩٨ - ٢٠ - - - يناير ١٨٨٥ .

(١٤) - - - العدد ٢١١٠ - ٦ - - - يناير ١٨٨٥ .

(١٥) - - - العدد ٢١١٦ - ١٤ - - - يناير ١٨٨٥ .

(١٦) سجلات الاوربا في هذا التاريخ .

(١٧) الأهرام - العدد ٢٤٣٢ - ١ من فبراير ١٨٨٦ .

(١٨) - - - العدد ٢٦٨٨ - ٤ - - - ديسمبر ١٨٨٦ .

(١٩) - - - العدد ٢٨٨٨ - ٨ - - - أغسطس ١٨٨٧ .

(٢٠) - - - العدد ٣٠٢١ - ١٨ - - - يناير ١٨٨٨ .

(٢١) - - - العدد ٣٦٥٤ - ٢٢ - - - فبراير ١٨٩٠ .

(٢٢) - - - العدد ٣٦٦٥ - ٧ - - - مارس ١٨٩٠ .

(٢٣) - - - العدد ٤٤٧٠ - ١٤ - - - نوفمبر ١٨٩٢ .

(٢٤) الهلال - السنة ٨ ص ٤١٥ .

الفصل الرابع

فرقة سليمان القرداحي - (١٨٨٢ - ١٩٠٩)

١

كان القرداحي احد اعضاء فرقة يوسف خياط ، ثم انشق عنها ، والقب فرقة خاصة به ^(١) ، في الاسكندرية ، وكان ذلك في مطلع سنة ١٨٨٢ . وقد اوردت الاهرام ، خبر هذه الفرقة ، فجاء فيها بعد حديث عن فوائد التمثيل وعن اثره في المجتمع :

« هذا وقد تقدم الى احياء هذا الفن الجليل في لقنتا العربية جناب التثييط سليمان افندي قرداحي ، فاختار من الروايات اجملها والطفها ومن المشغمين والمشتغيات افضلهم وابرعهم وكلهم وطنيون ، ازدادوا بجمال الصوت وروانة الحركات وحسن الالتقاء ، واخذ من مدة في الاستعداد والعمل ، وقد حضر كثير من كبارنا واعياننا التجربات التي اتتها في منزله فرأوا استعداداً تاماً وحكموا بالنجاح ولا سيما اذا عضدتهم يد الحكومة خدمة لهذا الفن البديع الواجب الالتفات اليه من حكومة عربية حرة » ^(٢) .

واستهل عمله في الاوبرا ، وكان معه الشيخ سلامة حجازي والمثقة خنية ،

وبداً بتبثيل مسرحية « تلياك » التي مَرَّحَهَا سعد الله البتاني عن قصة لفتيلون . وكان ذلك في يوم الخميس ١٣ من ابريل (نيسان) سنة ١٨٨٢ . وقد شهدها الحضور ورجال معيته وبعض قناصل الدول ^(٣٧) . ثم مثل في مساء الاحد ١٦ منه مسرحية « الفرج بعد الضيق » ^(٣٨) ، وفي مساء الخميس ٢٠ منه مثل « فرسان العرب » ^(٣٩) . وفي مساء الاحد ٢٣ مثل « زفاف عنتر » وقد اوردت الاهرام خبر هذه الحلقة ببعض التفصيل ، قالت :

« شخص مساء امس جوق حضرة الاديب قرداحي افندي رواية « زفاف عنتر » وهي ذات اربعة فصول فازدحم العالم وغصت القاعة واللوجات بالحضور وكان في جلستهم حضرات اصحاب السعادة الكرام احمد باشا عراقي وحسن باشا شريمي وسلطان باشا رئيس مجلس الامة وجميع امراء اللواء الفخام وحضرات اصحاب العزة امراء الالايات الكرام وكثيرون من الذوات والاعيان بالوطنيين والاجانب ، وقد خرج الجميع عند منتصف الليل يرددون عبارات بالثناء على جناب قرداحي افندي الذي احيا هذا الفن فصرف الرضاح وسهر الليل مهتساً بالتقان المشروع . ولقد لقي من الفريق العربي ممة وغيره تحملاً على اطراد العمل والتفنن بالمواضيع وزيادة عدد المشخصين والمشخصات ، نشكراً لاهل الحية وثناء على الجوق القائم بالخدمة فان له في القلوب قبولاً وارتياحاً » ^(٤٠) .

وفي مساء الخميس ٢٧ من ابريل (نيسان) مثل « تلياك » ^(٤١) وفي مساء الاحد ٣٠ منه مثل « فرسان العرب » ^(٤٢) ، ثم انتقل الى الاسكندرية ، ومثل في زيزينيا « تلياك » ^(٤٣) و « فرسان العرب » ^(٤٤) .

٢

ثم انقطعت عنا اخباره ، الى ان عادت ثانية في خريف ١٨٨٥ ، تحمل اليها نبأ تأليفه جوقاً جديداً كان من اعضائه الغني مراد رومار ^(٤٥) ، واستهل محله

هذه الفرقة الجديدة ، في مسرح « البوليتيما » بالاسكندرية ، فتل في « الفرج بعد الضيق » ، و « نكت اليهود »^(١٢) وغيرها . ثم انتقل الى القاهرة ومثل « غرام الملوك » ، و « اصطاك » وغيرها .^(١٣) وانتهى منها في اواخر نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٨٥ . وعاد الى الاسكندرية ليمثل في « البوليتيما » وقدم فيها « الفرج بعد الضيق او يوسف واصطاك » و « فيدر » و « غانة المسكر » و « عاقبة الغدر » ، و « تلياك » ، و « استير » ، و « غرام الملوك او الصياد » و « زونيا »^(١٤) . وهذا انتهت سنة ١٨٨٥ . وفي سنة ١٨٨٦ ، واصل تمثيله في البوليتيما طوال شهر يناير (كانون الاول) ثم انتقل الى « الاوبرا » ، ومثل فيها في شهري مارس وابريل (آذار ونيسان) المسرحيات الآتية :

تلياك - بيكاليون او استير - ميروبا او على الباغي تدور الدوائر - يوسف الحسن - فيدر او نكت اليهود - استير - هارون الرشيد او غرام الملوك - زونيا ملكة تدمر - الجاهل المتطرب - محاسن الصدف - سليم واسما او حفظ الوداد - المروعة والرفاء - اندروماك - ذات الحذر - اصطاك - عنقرة العبي - الباريزة الحسناء^(١٥) - شهد الحدي ورجال حاشيته والامراء والاميرات معظم هذه الحفلات^(١٦) .

ثم عاد الى الاسكندرية ، وفي ١٨٨٦ ، استأق التمثيل ، فتل في مسرح زيزنيا « المريض الوهمي » لحساب مدرسة التجاح الحيري التوفيقية ، في يوم الخميس ١٩ من اكتوبر (تشرين الاول)^(١٧) ومثل في البوليتيما « حفظ الوداد » و « هرون الرشيد المعروقة بالصيد » ، ورواية « الخليل الوفين » و « الساحر الهندي » و « اصطاك » و « الامير مسعود »^(١٨) وكان معه الشيخ سلامة حجازي .

وفي سنة ١٨٨٧ مثل في البوليتيما « زونيا » و « عشق الاقدمين » وسنف الآباء بالبنين ، وهي « تلياك » ، وقد ابدع الشيخ سلامة في تمثيل ادواره في « تلياك » و « ابو الحسن المغفل » و « الصديقين الوفين » و « عائدة » ، و « شرلان »^(١٩) .

ثم انتقل بفرقة الى القاهرة ليمثل في « الاوبرا » . وابتدأ موسمه فيها في

مساء الخميس ٢٤ من فبراير (شباط) ، «بالمريض الوهمي»^(٢٠) . ثم والى التمثيل فيها ، فمثل «المرومة والوفاء» و «محاسن الصدف» و «فرسان العرب» و «تلياك» و «الساحر الهندي» ، و «نكت المهر» ، و «عائدة» ، و «الصيد» ، و «اصطاك» ، و «ابو الحسن المغفل» ، و «استير» و «شارلان» ، و «عفة النفس» و «العلم المتكلم او كيد الحسد» ، و «غائة المكر» و «وزونيا»^(٢١) . وقد شهد الحدير ورجال حاشيته والوزراء وكبار رجال الدولة اكثر هذه الحفلات .

ثم ذهب الى اسبوط . ومثل فيها ثلاث عشرة ليلة في شهري مايو (ايار) ويونيو (حزيران) من هذا العام^(٢٢) . ومنها عاد الى الاسكندرية ومثل في زينيا^(٢٣) . وفي هذه السنة منعه الحكومة اقامة من ميزانية المسارح مقدارها ٤٠٠ جنيه مصري^(٢٤) .

ثم قام برحلة تمثيلية الى سورية . وعاد منها في ابريل (نيسان) ١٨٨٨^(٢٥) ، وكتب فرقة جديدة كان من اعضائها الفنانة الشهيرة «ليلي» ، وبدأ بها التمثيل في زينيا ، في يوم السبت ١٧ من نوفمبر^(٢٦) (تشرين الثاني) . وواصل التمثيل حتى اواخر يناير (كانون الثاني) ١٨٨٩^(٢٧) ، ثم انتقل الى المنصورة ومثل فيها خلال شهر فبراير (شباط)^(٢٨) . ثم أم القاهرة ليقص فيها موسمه في الاوبرا . ومثل فيها خلال شهر مارس (آذار)^(٢٩) . ثم انتقل الى طنطا^(٣٠) ، وبعد ذلك سافر الى باريس ، ومثل في المعرض الدولي^(٣١) . وعاد منها في نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٩١^(٣٢) .

والتف في مطلع سنة ١٨٩٢ فرقة جديدة ، تجول بها بين المنصورة ، والقاهرة^(٣٣) ، وفي سنة ١٨٩٣ التفت فرقة جديدة ومثل بها في المسرح الجديد الذي اقامته له جماعة من الوطنيين ، بيوار «الجران بار» امام «الكتنج رنج» بشارع الباب البحري لحديقة الازبكية^(٣٤) . ومثل في هذا المسرح في يونيو (حزيران) ويوليو (تموز) واغسطس (آب) وسبتمبر (ايلول) من هذا العام^(٣٥) .

ثم انتقل الى الاسكندرية ومثل في مسرح «البراديزو» ، و «قاعة كونيلانو» و «زينيا» . ومثل اثناء ذلك في دمهور و «طوان» و «طنطا»^(٣٦) . وفي

سنة ١٨٩٦ تنقل بين طنطا والزقازيق والمنصورة والمحلة الكبرى^(٣٧) .

ثم اقام مسرحاً خاصاً في الاسكندرية ، وساعدته الحكومة في هذا المشروع ، ومنحته قطعة من الارض على شاطئ البحر^(٣٨) .

. وفي سبتمبر (ايلول) قام برحلة الى سويرة^(٣٩) ، عاد منها في اوائل اكتوبر (تشرين الاول) واحضر معه احدى عشرة مئة^(٤٠) . وضم اليه المغني الشيخ حسن المصري^(٤١) . وفي يناير (كانون الثاني) ١٨٨٥ ابتدأ موسم في مسرحه الجديد بمسرحية «الصراف المنتقم» وهي معربة عن مسرحية « طير البندقية » لشكسبير ، ومثل فيه في يناير (كانون الثاني) وفبراير (شباط) ومارس (آذار) ومايو (ايار) . وتنقل في هذه الاثناء بين القاهرة والاسكندرية ، ثم بين طنطا والاسكندرية وبور سعيد وبلقاس^(٤٢) . وفي هذه السنة دعاه الحديدي الى التمثيل في حفلة زفاف سفيته واهداه ديوساً مرصعاً بالالاس^(٤٣) .

وفي يناير (كانون الثاني) ١٨٩٦ عاد الى التمثيل في مسرحه بالاسكندرية، وتنقل بينها وبين الفيوم والمنيا وبني سويف^(٤٤) .

وفي السنوات التالية ، ١٨٩٧ ، ١٨٩٨ ، ١٨٩٩ ، ١٩٠٠ ، نقل اخباره قلة ظاهرة ، وزاد يتجول في فترات متقطعة بين مدن الارياف . وكذلك في السنوات التالية^(٤٥) يتقهر امام النجاح العظيم الذي احرزته فرقة اسكندرو فرح وفي مقدمتها الشيخ سلامة حجازي . واستعاد نشاطه قليلاً في سنة ١٩٠٥ ، عندما انفصل الشيخ سلامة عن فرقة اسكندرو فرح ، ومثل عدة حفلات في مسرح اسكندرو فرح بأول شارع عبد العزيز ، وذلك في شهر مايو (ايار) ويونيو (حزيران) وديسمبر (كانون الاول) من هذا العام ، وتنقل اثناء ذلك ايضاً بين مدن الارياف والصعيد^(٤٦) .

٣

وفي اواخر سنة ١٩٠٧ غادر القاهرة الى شمال افريقيا ، ومثل في

تونس والجزائر واستقر به المقام في تونس، حيث أسس مسرحاً عربياً، لافى فيه كل اقبال وتشجيع. وقد انعم عليه الباي ببنيان الافتخار مع لقب بك. وجاء بنا ذلك في الاهرام :

«قرأنا في جرائد تونس الرسمية ان سمو باي تونس قد انعم ببنيان الافتخار مع لقب بك على حضرة البارح سليمان قرداحي مدير الجوق التشيلي العربي، وقد اراد سمو هذا الانعام مكافأة منشئ المسرح العربي في الديار التونسية. كما ان المجلس البلدي قد ساعده بمبلغ من المال لتنشيطه في مهمته الادبية. والاقبال على سماع رواياته كبير جداً. فنهته وتبنى له كل نجاح وتوفيق»^(٧٧)

الا انه لم يلبث بعد ذلك غير قليل، اذ عاجلته المنية، في اوج نجاحه في تونس، ذلك النجاح الذي كان يأمل في ان يعوض به ما خسر في القاهرة، في ايام البؤس. ونعته الاهرام الى قرأتها :

«جاء من تونس نبي المرحوم المأسوف عليه سليمان القرداحي المشهور بيننا ببراعته في فن التشيل.

توفي رحمه الله في تونس بعد ما صرف هناك مدة طويلة في تشيل الروايات العربية حتى حاز ثقة الجميع، وقال وسام الافتخار من باي تونس، والمكافأة المالية من حكومة تلك البلاد. وكانت وفاته في ٥ الجاري، فاحتفل بدفنه احتفالاً كبيراً، رحمه الله وعزى ذويه عن فقده»^(٧٨).

وقد استطعنا ان نلتقط من اخباره المتفرقة اسماء بعض المثليين والمثلات الذين عملوا معه، مدة نشاطه التشيلي ومنهم :

الشيخ سلامة حجازي، الشيخ محمود، الشيخ علي سويلم، مراد وومانو، محي الدين، محمد واصف، محمد عزت، سليمان الحداد، احمد ابو العدل، حسن الانبائي، محمد بسيوني، علي وهي، الشيخ حسن المصري، اسكندر صيقل، الشيخ محمد الكسار، محمد فريد، الشيخ محمد الاسكندراني، محمد فاطمي، احمد فهم القادر، حينة، ليبة مانلي، نزهة، كثرين، المغنية ليلى، استير، لونا، ماري سباط، ملكة سرور، المظ، حجة سالم.

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيلَاتُ

- (١) توفيق حبيب - تاريخ التنزيل القرآني - المجلد الثامن - مجة السنو ١٩٢٧ - ١٩٢٨ .
- (٢) الأهرام - العدد ١٣٤٢ - ١٠ من مارس ١٨٨٢ .
- (٣) - - - ١٣٦٩ - ١٣ - أبريل - - -
- (٤) - - - ١٣٧٢ - ١٦ - - - -
- (٥) - - - ١٣٧٦ - ٢٢ - - - -
- (٦) - - - ١٣٧٨ - ٢٥ - - - -
- (٧) - - - ١٣٨٢ - ٢٩ - - - -
- (٨) - - - ١٣٨٤ - ٢ - مايو - - -
- (٩) - - - ١٤٠٠ - ٢٢ - - - -
- (١٠) - - - ١٤٠٤ - ٢٦ - - - -
- (١١) - - - ١٤٢١ - ٢١ - سبتمبر ١٨٨٥ .
- (١٢) - - - ١٤٥٢ - ٢٧ - أكتوبر - - -
- (١٣) - - - ١٤٥٦ - ٣١ - - - -
- (١٤) تجد اخبار هذه الحفلات في الاعداد التالية من الأهرام :
- ٢٣٨١ ، ٢٣٨٤ ، ٢٣٨٦ ، ٢٣٨٧ ، ٢٣٩٠ ، ٢٣٩٣ ، ٢٣٩٨ ، ٢٤٠٠ ، ٢٤٠٣ ، ٢٤٠٦ ، ٢٤٠٨ .
- (١٥) الأهرام - العدد ٢٤٦٤ في ١٠ من مارس ١٨٨٦ .
- (١٦) راجع الاعداد التالية من الأهرام :
- ٢٤٧٠ ، ٢٤٧٣ ، ٢٤٧٦ ، ٢٤٧٧ ، ٢٤٨٣ ، ٢٤٨٦ ، ٢٤٨٩ ، ٢٤٩٨ ، ٢٥٠٢ .
- والمتكلف عند أبريل ١٨٨٦ - ص ٤٤٠ .
- (١٧) الأهرام - العدد ٢٦٥٨ - الجمعة ٢٩ من أكتوبر ١٨٨٦ .
- (١٨) تجد اخبار هذه الحفلات في الاعداد التالية من الأهرام :
- ٢٦٨١ ، ٢٦٩٠ ، ٢٦٩٣ ، ٢٦٩٦ ، ٢٧٠٥ ، ٢٧١٠ .
- (١٩) راجع الاعداد التالية من الأهرام :
- ٢٧١٤ ، ٢٧١٩ ، ٢٧٢٦ ، ٢٧٢٩ ، ٢٧٣٢ ، ٢٧٣٥ ، ٢٧٣٨ ، ٢٧٤٠ ، ٢٧٤٤ ، ٢٧٤٦ .

(٢٠) الأهرام - العدد ٢٧٠٦ - ٣٦ من يناير ١٨٨٧ .
 (٢١) في اعداد متفرقة من الأهرام بين ٢٧٥٧ - ٢٨٠١ . وقد تحققنا من ذلك في سجلات
 الأهرام الخديوية لسنة ١٨٨٧ .

(٢٢) في اعداد متفرقة من الأهرام بين ٢٨٠٩ - ٢٨٤١ .
 (٢٣) الأهرام - العدد ٢٨٧٤ - الجلسة ٢٢ من يوليو ١٨٨٧ .
 (٢٤) - - - ٢٨١١ - ٦ من مايو .
 (٢٥) - - - ٣١٠٤ - ٣٠ من أبريل ١٨٨٨ .
 (٢٦) - - - ٣٢٧٠ - ١٦ من نوفمبر .
 (٢٧) في اعداد متفرقة من الأهرام بين ٣٢٧٠ - ٣٣١٨ .
 (٢٨) - - - ٣٣٣٦ - ٣٣٥٤ .
 (٢٩) - - - ٣٣٨٧ - ٣٣٥٨ .
 (٣٠) الأهرام - الأعداد ٣٣٨٩ ، ٣٣٩٣ ، ٣٤٠٤ .
 (٣١) - - - العددان ٣٤٧٩ ، ٣٤٩٦ .
 (٣٢) - - - العدد ٤١٦٧ - ٧ من نوفمبر ١٨٩١ .
 (٣٣) تراجع اخبار هذه الفترة في الاعداد التالية من الأهرام :
 ٤٢٧٨ ، ٤٢٨٣ ، ٤٢٨٤ ، ٤٢٨٨ ، ٤٢٩١ ، ٤٣٠٢ ، ٤٣٠٧ ، ٤٣٠٨ .

(٣٤) الأهرام - العدد ٤٦٣٣ - ٣ من يوليو ١٨٩٣ .
 (٣٥) في اعداد متفرقة من الأهرام بين ٤٦٥٠ - ٤٧٠٨ .
 (٣٦) - - - ٤٧٢٣ - ٤٨٠٦ .
 (٣٧) - - - ٤٨١٧ - ٤٨٩١ .
 (٣٨) الأهرام - العدد ٤٩٠٣ - ٢٧ من أبريل ١٨٩٤ .
 (٣٩) - - - ٥٠١٢ - ٦ من سبتمبر ١٨٩٤ .
 (٤٠) - - - ٥٠٣٤ - ٤ من أكتوبر ١٨٩٤ .
 (٤١) - - - ٥٠٤٣ - ١٥ - - - .
 (٤٢) في اعداد متفرقة من الأهرام بين ٥٠٤٥ - ٥٣٤٢ .
 (٤٣) الأهرام - العدد ٥١٧٦ - ٢٣ من مارس ١٨٩٥ .
 (٤٤) في اعداد متفرقة بين ٥٩٢٢ - ٧٩٠٠ .
 (٤٥) - - - ٥٤٢٥ - ٥٦٣٨ .
 (٤٦) اخبار لركته في هذه الفترة مشورة في اعداد متفرقة من الأهرام بين ٨٢٤٨ -
 ٨٩٤٠ .

(٤٧) الأهرام - العدد ٩٣٨٩ - الخميس ٤ من فبراير ١٩٠٩ .
 (٤٨) - - - ٩٤٧١ - الجلسة ١٤ من مايو .

الفصل الخامس

القباني في مصر - (١٨٨٤ - ١٩٠٠)

١

تركنا القباني في دمشق ، وقد بلغ به التندر اشده ، وانهاات عليه شتائم الموتورين الحاسدين ، حتى اصبح اسمه موضوع تنذر مؤلفي الاغاني الشعبية ، والازجال العامة .

ونذكر المراجع^(١) ، انه عندما يس من صلاح حال التمثيل في دمشق ، وامضته حملات الحساد ، كتب الى صديق له في الاسكندرية ، هو التاجر السوري الاصل ، سعد الله حلاية^(٢) ، يستطلع رأيه في الشخص الى الاسكندرية ، ليستأنف نشاطه التمثيلي ، في بيئة جديدة ، تقدر فنه حق قدرة . فشجعه صديقه هذا على الحضور فشد رحاله الى مصر ، واصطحب معه بعض افراد فرقته^(٣) .

وقد سجلت الاهرام ، نبأ قدومه فقالت :

« قدم الى ثغرها من القطر السوري ، جوق من الممثلين للروايات العربية ، يدير اعماله حضرة الفاضل الشيخ ابي خليل القباني الدمشقي ، الكاتب المشهور والشاعر الملقب . وقد التزم للعمل قهوة الدانوب ، المعروفة بقهوة سليمان بك رحمي ، في جوار سائر البطيخ القديم . والجوق مؤلف من سيرة المتفتنين في

ضروب التمثيل واساليه ، وبينهم زمرة من المنشدين والمطربين ، تروى
لجامهم الآذان وتشرح الصدور . فتحت أبناء الجنس العربي على أن يتقدموا
الى عهد الم شروع ، بما تعودوا من التيرة . والتمثيل سبتداً به هذه اليلة ،
غرة رمضان المبارك عند الساعة الثانية بعد الغروب (الساعة ٩ افرنجية مساء) .
وسبتتالى في كل لية حتى نهاية الشهر . واول رواية تشخص « انس الجليس » ،
وهي بديعة مسرة ، واوراق الدخول تباع في باب الهل باقائها المعينة ، وهي
٥ فرنكات للدرجة الاولى ، و ٢ للدرجة الثانية ، و ١ للدرجة الثالثة . وهي
قبة زهيدة في جنب القوائد المكتسبة «^(١)» .

وشهد احمد شفيق باشا احدى حفلات هذه الفرقة ، في ايامها الاولى وسجل
لنا رأيه فيها ، قال في مذكراته :

« قدمت الى الاسكندرية يومئذ فرقة تمثيل عربية برئاسة الشيخ خليل
القباني فذهبت في لية ٢٦ يربيه الى المسرح ، وكانت الرواية «نكران الجبل» ،
فاعجبني التمثيل ، واغبطت بالانصر لان فرقة عربية تعنى بهذا الفن الجبل»^(٢) .

وقد مثل القباني في الاسكندرية ، في « قهوة الدانوب » ومسرح «وزنيا»
زهاه ٣٥ حفلة ، قدم فيها مسرحيات : « انس الجليس » و « نفع الربى »
و « عفة الهين او ولادة » و « عتر » و « ناسر الجبل » و « الامير محمود
وزهر الرابض » و « الشيخ وضاح ومصباح وقوت الارواح » وجميعها من
تأليفه ، و « الحل الوفي » التي ترجمها محمد المغربي عن الفرد دي موسى ،
و « عابدة » التي ترجمها سليم النقاش عن الايطالية^(٣) . وكان يتبع بعض
المرحجات ، بفصول مضحكة كفصل « الصيدليه » وفصول اخرى من
التمثيل الايمالي (الباتوميم) .

ومثل مساء السبت ٩ من اغسطس (آب) ١٨٨٤ ، مسرحية «عتر العبيسي»
في مسرح «وزنيا» ، وغنى في ختامها المطرب المعروف عبده الحولي^(٤) .

ثم انتقل الى القاهرة ، واستأجر مسرح «البوليما» للتشيل . وفي مساء الخميس ٢٣ من اكتوبر (تشرين الاول) افتتح موسمها فيها بمسرحية « انس الجليس » . وقام بعد التشيل فارس نمر ، بحرق المقتطف ، والتي خطبة بيتن فيها اثر التشيل في ترقية المجتمع ^(٨) . ومثل في هذا المسرح ، عدا بعض مسرحياته السابقة ، مسرحية « لباب الغرام او متريدات » وهي مقتبسة عن راسين ^(٩) ، « وحمة المحتال » من تأليفه ^(١٠) . وبعد ان مثل فيه زهاء عشرين حفة بين يوم الخميس ٢٣ من اكتوبر (تشرين الاول) ١٨٨٤ ويوم الجمعة ٢٠ من نوفمبر (تشرين الثاني) ، انتقل الى الاويرا ، واستهل تمثيله فيها بمسرحية « انس الجليس » ، وذلك في يوم الجمعة ٩ من يناير (كانون الثاني) ١٨٨٥ ^(١١) ، ومثل فيها خلال هذا الشهر ١٥ حفة ، اشترك عبده المحولي في عشر منها ^(١٢) .

ثم انتقل من الاويرا الى مسرح «البوليما» في القاهرة ، ومثل فيه بين ٧ من فبراير (شباط) ١٨٨٥ و ١٩ من مارس (آذار) ^(١٣) .

ثم توجه الى الاسكندرية ، ومثل في «البوليما» زهاء سبع حفلات بين ٢٩ من مارس (آذار) و ٤ من ابريل (نيسان) ، ومثل فيها مسرحيتين جديدتين ، بالإضافة الى بعض مسرحياته القديمة ، وهما « عاقبة الصيانة وغائلة الحياة » و « الانتقام » ^(١٤) .

ثم اعلنت الاهرام ، خبر عودته الى دمشق ، قالت :

« يبارحنا اليوم الى دمشق حضرة الفاضل الشيخ ابي خليل قباني وفريقه . وطننا انه سيمود الينا عما قليل ولديه فريق منظم من خيرة المشغفين والمثمنات ، وذوي الاصوات الرخية . فتمنى له بلوغ مأربه وتوال شأو مقاصده » ^(١٥) .

وفي اواخر اكتوبر (تشرين الاول) عاد الى الاسكندرية بفرقة
الجليدة ، وثارت الاهرام خبر هذه العودة :

«عاد الى قطرة على الواور الفرنسي جناب الفاضل الشيخ ابي خليل القباني
الدمشقي يصحبه جوقه العربي المنظم ، لكي يأخذ في ادارة التمثيل بين مصر
والاسكندرية . فنهضهم بسلامة الوصول ونسأل لهم التوفيق » (١٦)

وافتح موسمهم بعد عودته من سورية ، في مسرح قهوة الدانوب ، بمسرحية
جديدة هي : « مجنون ليسلى » وذلك مساء الخميس ١٢ من نوفمبر (تشرين
الثاني) (١٧) .

واستمر في التمثيل على هذا المسرح ، حتى يوم الثلاثاء ١٧ من نوفمبر (تشرين
الثاني) (١٨) . ثم غادر الاسكندرية الى القاهرة ، حيث مثل على مسرح حديقة
الازبكية ابتداء من مساء الاثنين ٢٣ من نوفمبر (تشرين الثاني) مسرحية
« مجنون ليسلى » . واستمر على هذا المسرح حتى ١٢ من ديسمبر (كانون
الاول) (١٩) . ثم غادر القاهرة الى طنطا . ومثل فيها بين ٤ من مارس (آذار)
١٨٨٦ و ٢١ من ابريل (نيسان) (٢٠) . ثم انتقل الى المنصورة ، ومثل فيها
فترة من الزمن (٢١) .

٤

ثم سافر الى دمشق للمرة الثانية . وعاد منها في اواخر اغسطس (آب)
١٨٨٧ (٢٢) وظل بعد ذلك يتنقل بين المدن والاقاليم وانقطعت اخباره عنا ،
مدة من الزمن .

ثم اتصل اخباره ثانية ، اذ يعود الى الاسكندرية ، ليمثل على مسرحه
المحبوب « تياترو قهوة الدانوب » .

واستمر في التمثيل على هذا المسرح ، حتى ٢٩ من مايو (ايار) . وكان معه
اثناء ذلك شاب يدعى (ابو الخير) ، كان يؤدي فصول التمثيل الايمائي
(البانتوميم) عقب انتهاء المسرحية (٢٣) .

ثم انتقل الى طنطا ، واخذ يمثل فيها ثلاثة ايام في الاسبوع ، في مسرحه الخاص^(٢٤) . وعاد الى القاهرة ، واخذ يمثل فيها على مسرح خاص اعده في اول شارع عبد العزيز . واستمر تمثيله فيها من ٢٥ من سبتمبر (ايلول) ١٨٨٩ الى ٢ من يناير (كانون الثاني) ١٨٩٠^(٢٥) .

ثم تجول بين مدن الاقاليم . وانقطعت عنا اخباره فترة طويلة ، لعله عاد فيها الى دمشق . وعاد بعد ذلك الى القاهرة ، حيث مثل في اكتوبر (تشرين الاول) ١٨٩١^(٢٦) بعض مسرحياته .

ثم تلتقي به في طنطا ، حيث يمثل على مسرحه الخاص بين ١٨ من نوفمبر (تشرين الثاني) ، و ١٧ من يناير (كانون الثاني) ١٨٩٥^(٢٧) .

ثم يعود الى القاهرة ، ويمثل في «التياترو المصري» بين ٢٥ من يناير (كانون الثاني) ١٨٩٥ و ١٤ من فبراير (شباط)^(٢٨) . ثم تقطع عنا اخباره لتمود الينا في الاسكندرية ، حيث يمثل على «مسرح الفردوسي» ابتداء من يوم الخميس ٢٦ من نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٩٦ ، حتى يوم الاحد ١٣ من ديسمبر (كانون الاول)^(٢٩) .

٥

ثم يعود الى القاهرة ، ليمثل في المسرح الذي بناه له عبد الرازق عنایت ، احد مفتشي وزارة المعارف آنذاك ، من ماله الخاص . وقد ذكر احد الكتاب خبر هذا المسرح قال :

« ثم جاء المرحوم الشيخ ابو خليل القباني من الشام الى العاصمة ، وانشأ جوقة تمثيلية كبرى برئاسته . فلم يجد امامه من يمدد بالمال والتوصية والادارة ، غير المرحوم عبد الرازق بك عنایت . الذي شيد بماله مسرحاً كبيراً بالعبثة الحضرية . وانفق على تأليف الجوقة بسخاء ، لا يؤثر عن غير المرحوم بالفنون الجميلة وعارفي قدرورها . وقد ضمت تلك الجوقة كبار الممثلين اذ ذاك . امثال المرحوم احمد اقتدي ابو العدل والممثلة المطربة الشهيرة السيدة لبيبة مالي

والمنحة المجيدة السيدة مريم سماط . والمرحومين سليمان افندي قرداسي وسليمان افندي حداد وغيرهم »^(٣٠) .

وبدأ نشاطه على هذا المسرح ، في يناير (كانون الثاني) سنة ١٨٩٧ ونجول أثناء ذلك بين القاهرة والاسكندرية والمنيا والقنوم وبني سويف^(٣١) . الا انه فجع باحترق هذا المسرح الجديد . واصابه بعد ذلك خصاصة . فعاد الى دمشق ثانية .

وانقطعت عنا اخباره في القاهرة ، منذ شهر مايو (ايار) سنة ١٩٠٠^(٣٢) . وقد حفظت لنا مريم سماط ، احدى ممثلات هذه الفرقة ، في اواخر ايلها اخبار هذا المسرح الجديد ، قالت :

« رجعنا الى مصر ، وكان قد سبقنا اليها ابو خليل القباني . وكان المرغوم عنایت بك قد كره من القرداسي طبعه ، فبنى للقباني مرسعاً بسوق الخضار ، فانتقل الجوق باجمعه الى القباني ، وكانت معه المغنية الشهيرة السيدة ملكة مروة . فاجتهد القباني اجتهداً قاعماً ووضع الحاناً جديدة غاية في الابداع . فارسل الشيخ سلامة حجازي محمود افندي رحمي ، الاستاذ الموسيقي المشهور ، لينضم الى جوق القباني ، ليأخذ الاطلاق ، ويعرف ضربها وتوقيعها . فقام بما كلف به قياماً مرضياً .

فنا الى المنيا بعد ستة شهور . وكان المرحوم عنایت بك قد احيل في ذلك الوقت الى المعاش ، فجال معنا جولة مباركة . الا انه لم يكمل حظنا ، اذ جاءنا خبر احتراق التياترو بمنظره . فرجع عنایت بك ، فوجده وماداً . فعدنا الى القاهرة ، واغل الجوق لانه لم يجد مرسعاً معداً للتشيل ، وسافر القباني الى سوريا . وكان قد اصابه خصاصة وادقاع ، فباع منزله ، وكان منزلاً كبيراً في الشام . فلما استقر به المقام ، عطفت الحياة الحاكمة عليه وودت اليه ثروته ، وعينت له راتباً يقوم بأوده ، حتى مات بيبكيه الادب والموسيقى والتشيل^(٣٣) .

اعقل القباني الحياة والناس ، بعد عودته الى دمشق ، الى ان وافاه رسول احمد عزت باشا العابد ، ودعاه الى الاستانة للثول بين يدي السلطان . فشخص

اليها ، ومكث فيها مدة من الزمن ، ثم عاد الى دمشق ، بعد ان خصص له راتب شهري من خزينة الدولة ، يكفيه وافراد امرته (٣٤١) . وظل على ذلك ، الى ان وافاه رسول القدر . كان ذلك في التاسع عشر من شهر ديسمبر (كانون الاول) ١٩٠٢م (٣٤٢) .

وبعد ، فهذا ما عثرنا عليه في اخبار مسرح القباقي في مصر . فقد آت وقت الحديث عن موهبته في الموسيقى والتثيل ، لينتسب لنا تصور مدى الخدمات التي اداها للمسرح العربي .

لقد اعترف اكثر الذين كتبوا عن ابي خليل ، بأنه كان - سيقياً بارعاً . وقد ذكرنا آنفاً ان الشيخ سلامة حجازي كان يرسل اليه بمثليه ، ليلتقوا عنه الاطيان ، ويتملخوا وينقلوها الى مسرحه .

وقد نقل لنا خليل مطران ، شهادة عليين من اعلام الموسيقى والفناء فيه ، قال :

« وقد سمعت من تأدتي زمانها المرحومين عبده وعثمان ، انه على توسط صوته كان اكبر اساتذة الموسيقى علماً وانشاءً وبراعة ايقاع » (٣٤٣) .

وقد شهد فيه تلميذه الموسيقي كامل الحلمي ، مثل هذه الشهادة (٣٤٤) .

٦

هذان رأيان في مقدورته الموسيقية ، وبقي ان نستمع الى احد اساتذة التثيل (٣٤٥) يحدثنا عن مسرحه ومسرحياته ، قال :

« قتي دمشق الشام ، قام مسلم عريق في اسلامه هو الشيخ احمد ابو خليل القباقي ، يضع مسرحيات عربية مقتبسة مواضعها وحوادثها من التاريخ العربي ، ويؤديها فوق المسرح ، بعد ان شحها بالوان من الانشاد الفردي والاجاعي ، والرقص العربي الساجي... » (٣٤٦)

الى ان يقول :

« على ان القبايني لم يأت مجديداً من حيث قالب المسرحية واقسامها . فهو في هذا كسابقيه ، متبع لا مبتدع ، يصب على قالب المسرحية القبرية ، كما انتهت اليه اواسط القرن الماضي ، كما ان نصيب شخوص مسرحياته من التحليل النفسي ضئيل ومضطرب .

ولما الجدة ، فبا اعتده ، هي انه كان يقتبس مواضيعه من حوادث التاريخ العربي ، وما ورد في كتب الاخبار ، وفي اساطير «الف ليلة وليلة» ، مع ابتداع بعض الحوادث ، التي تساعد على اظهار الموضوع ، وتمهده له وتحسن خاتمته ، وبهذا جاءت هذه المسرحيات ، في حبكة ضعيفة ، وسياقة ساذجة ، اذا قيست بالمسرحيات العربية او المترجمة .

وفي هذه المسرحيات جدة في الاسلوب ، فهو فيها افصح عبارة « واين عربية » من اسلوب المسرحيات السابقة ، واكثر حمولة من السجع والزركشة البيانية ، إلا ان السياقة القنوية كانت تنتقل بين الثر والنظم بلا قيد ولا شرط . كما هي الحال في مسرحيات النقاش ومن نهج نهجه . وكان المؤلف يرمي بهذا الى ان يقيم بين المسرحية الناشئة الدخيلة ، وبين الواث الادب العربي ، القديمة والاصيلة ، وشائع قري ، ولو في الاسلوب والمظهر .

وفوق هذا وذاك ، فإن دعامة هذه المسرحيات لم تكن مقصورة على مقومات فن التمثيل فحسب ، بل تجاوزتها الى صميم الموسيقى والرقص ، فقد استقام خلط الكلام بالغناء ، على حال اتم وبرز مما ورد في المسرحيات الاولى . كما انه افصح مجالاً لنوع من الرقص العربي الاجاعي القائم على السماع . وربما كانت القبايني هو مبتدع المسرحية الغنائية القصيرة Oprette في المسرح العربي .»

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْعَلِيقَاتُ

- (١) من كتاب « الموسيقي الترمي » لتكامل الخفي (س ٣٨) ، ومقال ابراهيم كيلاني في مجلة « الملم العربي » (المجلد الاول - يناير ١٩٤٨ س ٤٩) ، ومقال حسي كنان في مجلة « الرسالة » (عدد ٨١١ في ١٧ من يناير ١٩٤٩) ، ومقال ادم الجندي في جريدة « النباه » السورية (عدد ٣٤٠ في ١١ من يوليو ١٩٥٢) .
- (٢) هو ناجر سوري الاصل ، حسي المولد ، كانت له في الاسكندرية تجارة واسعة . وكانت له شركة بواخر . وقد قرأنا عنه اخباراً كثيرة في جريدة الاهرام . وقد اصبر ابتأؤه الى الاسرة الحاكمة السابقة في مصر ، وما تزال ذريته فيها تتنعم بياه عريض وثراء واسع .
- (٣) يذكر ذلك ابراهيم كيلاني في مقاله آف الذكر ص ٥٥ . ويخالفه فيه حسي كنان . والذي نراه ، ان القباي اصطبغ بوجهه منه ، وقد ذكرت الاهرام ذلك ، كما انه بدأ التنقل في الاسكندرية ، في اليوم التالي لوصوله ، ولا ينبغي له ذلك ، بطبيعة الحال ، الا اذا كانت فرقة معه . وقد أكد ذلك الاستاذ ادم الجندي في كتابه « اعلام الادب والفن » (دمشق ١٩٥٤) ، وذكر اسماء اعضاء هذه الفرقة ، والاشوار التي كانوا يلومون بتشيلا (س ٢٥٢ - ٢٥٤) .
- (٤) الاهرام - العدد ١٩٧٤ - ٢٣ من يوليو ١٨٨٤ (٢٩ شبان ١٣٠١ هـ) .
- (٥) احمد شفيق بلقا - « مذكراتي في نصف قرن » - ج ١ ص ٢٨٤ .
- (٦) نجد اخبار هذه الحفلات متتورة في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ١٩٧٤ (٢٣ من يوليو) والعدد ٢٠٣٤ (٧ من اكتوبر ١٨٨٤) .
- (٧) الاهرام - العدد ٢٠١٣ - الجمعة ٨ من اغسطس ١٨٨٤ .
- (٨) ٣ - ٣٠٤٩ - ٤ من اكتوبر ١٨٨٤ .
- (٩) متلها يوم الاحد ٢٦ من اكتوبر ١٨٨٤ (الاهرام العدد ٢٠٥١ في ٢٧ من اكتوبر) .
- (١٠) متلها يوم الاثنين ٣ من نوفمبر (الاهرام العدد ٢٠٦٣ - ٤ من نوفمبر) ، واعاد تنبأها بعد ذلك مرات عديدة .
- (١١) الاهرام - العدد ٢١١٣ - ١٠ من يناير ١٨٨٥ .
- (١٢) كانت هذه الحفلات ابتداء من يوم الجمعة ٩ من يناير وانتهت يوم الخميس ٢٩ من يناير .
- (١٣) في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ٢١٣٨ (٩ من فبراير ١٨٨٥) والعدد ٢١٧٤ (٢٤ من مارس) .
- (١٤) الاهرام في اعداد متفرقة بين ٢١٨٢ - ٢١٨٥ :
- (١٥) الاهرام - العدد ٢١٨٥ - الخميس ١٩ من ابريل ١٨٨٥ .

- (١٦) الأهرام - العدد ٢٣٥٢ - ٢٧ من أكتوبر ١٨٨٥ .
- (١٧) » - » ٢٣٦٧ - ١٣ نوفمبر » .
- (١٨) » - » ٢٣٦٧ - والعدد ٢٣٦٩ .
- (١٩) في أعداد متفرقة من الأهرام بين ٢٣٧٧ - ٢٣٩٣ .
- (٢٠) » » » » » ٢٤٦١ - ٢٤٩٤ .
- (٢١) الأهرام - العدد ٢٥٢٥ - ٢٢ من مايو ١٨٨٦ .
- (٢٢) » - » ٢٩٠٦ - ١ من سبتمبر ١٨٨٧ .
- (٢٣) في أعداد متفرقة من الأهرام بين ٣٤٠٨ - ٣٤٢٩ .
- (٢٤) الأهرام - العدد ٣٤٧٢ - الخميس ١٨ من يوليو ١٨٨٩ .
- (٢٥) في أعداد متفرقة من الأهرام بين ٣٥٢٤ - ٣٦١٠ .
- (٢٦) » » » » » ٥٠٣٣ - ٥٠٥٢ .
- (٢٧) » » » » » ٥٠٥٢ - ٥١٢٢ .
- (٢٨) » » » » » ٥١٣١ - ٥١٤٦ .
- (٢٩) » » » » » ٥٦٨٠ - ٥٦٩٤ .
- (٣٠) جورج طنوس - « الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأيته » - ص ٣٦ .
- (٣١) في أعداد متفرقة من الأهرام بين ٦٦٣٠ (الأربعاء ١٠ من يناير ١٩٠٠) والعدد ٦٧٣٣ (الأربعاء ١٦ من مايو ١٩٠٠) .
- (٣٢) الأهرام - العدد ٦٧٣٣ .
- (٣٣) سريم ساط - مذكرات بمكة - المجال الخامس - الأهرام العدد ١١٤٧٨ ، في ٦ من سبتمبر ١٩١٥ .
- (٣٤) حسي كسان - مجلة الرسالة العدد ٨٤٧ ص ١٣٩٨ ، وادم الجدي - جريدة البعث في ١٢ من يوليو ١٩٥٢ .
- (٣٥) يذكر الأستاذ ادم الجدي ان القصيدة المكتوبة على شاهد قبره تؤرخ وفاته في سنة ١٣٢١ هـ . الموافق لـ ٢١ من يناير ١٩٠٣ .
- (٣٦) قسطندي رؤي - « الموسيقى الشرقية » ج ١ ص ١٣٢ .
- (٣٧) كامل الخولي - « للموسيقى الشرقية » - ص ١٣٩ .
- (٣٨) الأستاذ زكي طليمات ، في مقاله « كيف دخل التنزيل بلاد الشرق » - مجلة الكتاب - العدد الرابع من السنة الأولى (فبراير ١٩٤٦) ، ص ٥٨٥ - ٥٨٦ . وتجد هذا الرأي نفسه في مقال نشره الأستاذ طليمات في مجلة الهلال - عدد أبريل ١٩٣٩ .
- (٣٩) له بيني بذلك رضى السباح . وهو ابن باسول ، يرجع أريسته الى عبد بديد ، وقصد به في القرن السادس هجرية الشيخ عليل المجيبي . وقد كان عالماً بالانفاق وضروبه واوزانه . ما ساعده على احياء هذا الفن المرفى الاصيل . وقد توارثه عنه السوريون ، واشتهر به في القرن الماضي في مدينة حلب الشيخ احمد عليل (توفي ١٩٠٢) وعنه اخذه تلاميذه ومن اشتهر القتياني . (راجع « خطط الشام » لكرود علي ج ٤ ص ١١١) .

الفصل السادس

جوق اسكندر فرح - (١٨٩١ - ١٩٠٩)

١

المراجع التي تحدثت عن نشاط اسكندر فرح في فن التمثيل ، قليلة ومضطربة . واخبارها متناقضة ، علاوة على نقصها واضطرابها .

تروي المراجع ، انه كانت قبل حضوره الى مصر ، معاوناً للأمور دائرة الاجراءات بمرکز ولاية سورية . وكلفه مدحت باشا بان يؤلف فرقة لتمثيل :

« وجميع له بان يزاوّل عمله في وظيفته مدة ساعة كل يوم ليباشر بقية النهار بتدريب الممثلين على العمل ، فاتفق مع المرحوم احمد ابي خليل القباني ، الملحن المشهور ، واستأجرا بجنيّة « الافندي » بباب توما ، من احياء المدينة ، مكاناً فيسحاً ، مثلاً فيه أولاً رواية « عائدة » . وامتدّ الفترّة مدحت باشا بمبلغ عشرين ألف قرش من عملة دمشق ، لتحتوي به ملابس للممثلين وغيرها ، فاقبلت الجماهير على سماعها مراراً عديدة واستمر اقبال الناس عليها ، على تكرار تمثيلها ، حتى اخذ ابر خليل واسكندر فرح يفكران في ايجاد روايات اخرى ، نزولاً على رغبة الوالي ، وما كادت الفترّة تمثّل رواية « ابي الحسن » حتى قام بعض المشايخ الرجميين وقعدوا ، لظهور هارون الرشيد على المسرح على شكل ابي

الحسن المفضل ، ورفضوا احتجاجاً بذلك الى الحكومة العثمانية بالاستانة ، فاصدرت ارادة شاهانية بمنع التمثيل العربي من سوريا ^(٣٦) .

« وكان عبده المحولي في هذه الاثناء ، فازلاً بدمشق ، تبديلاً للهواء فنصح لها بان تحضرا بفرقتها الى مصر ، مرنع الحرية ، لا تلزم الممثل او الكاتب فيها تبعه . فشخص الجوق الى مصر سنة ١٨٨٣ ^(٣٧) ، باسم جوق ابي خليل ، واخذ ينتقل مدة احد عشر شهراً بين القاهرة والاسكندرية وطنطا ، واستقر اخيراً في مصر ، يزاول فيها التمثيل مدة خمس سنين متوالية . وكان اسكندر فرح مختصاً بتعليم التمثيل ، وكان ابو خليل مختصاً بالفنشاء والتلميح ^(٣٨) .

واول خبر يقابلنا في مصر عنه ، هو اعلان لفرقة القبايى جاء فيه :

« وهنا نسال حضرات الذين اخذوا نذاكر اشتراك لحضور القبايى الخمس ، ان لا يدفعوا قيم الاشتراك الا ليد جناب الحواجا اسكندر فرح امين صندوق الفريق ^(٣٩) .

٢

وبقي اسكندر مديراً لفرقة القبايى ، الى ان انفصل عنه ، واستقل بفرقة خاصة واتفق مع والد المنة مريم سماط ، وكان يحترف تجارة الجواهر والحجارة الكريمة ، على بناء مسرح يديره اسكندر باسمه ، ويكون لسماط هذا نصيب من الارباح ، مقابل دفعه نصف ما يحتاج اليه المسرح من نفقات . وتعاقدوا بحضور الهامى الاديب اسماعيل عاصم . والتف اسكندر فرقة كانت تضم الممثلين مريم وهيلانه سماط ، وتقرأ من مشاهير الممثلين ، ومنهم احمد ابو العدل واحمد فهم واحمد فهمي وعمر فائق ومحمود حبيب .

وبدأت الفرقة عملها في رمضان (ابريل) من عام ١٨٩١ ، وكان الاقبال عليها عظيماً ، وادخل اسكندر على المسرح بعض الاصلاحات ، واستكتب

بعض كبار الكتاب . واراد اسكندر بعد هذا النجاح ان يستقل بالمرح ،
فضح المقد الذي كان بينه وبين شريكه ^(٧) .

وقد حفظت لنا «الاهرام» بعض اخبار هذا المسرح الجديد ، فجاء فيها :
«لقد عني حضرة الاديب اسكندر فرح بتنظيم جوق عربي متن ، مؤلف
من اشهر الممثلين والممثلات ، واختار لهم اشهر الروايات اقتاناً ، وافضلها
موضوعاً، وشيّد مسرحاً جديداً في اول شارع عبد العزيز بالعاصمة . وسيشرع
في غرة الاسبوع المقبل بتثيل رواياته المذكورة» ^(٨) .

ومثل في هذا المسرح «ملتقى الخليقتين» لعهده عيسوي ^(٩) ، يوم الاحد
٢٦ من ابريل (نيسان) . ومثل فيه «عائدة» ، «وابو الحسن المغفل» ، «والامير
ابو العلا» .

ثم انضم اليه الشيخ سلامة حجازي ، والممثل المعروف سليمان حداد
واعلنت الاهرام ذلك :

«اعلن الجوق العربي الوطني بإدارة اسكندر افندي فرح ، بأنه عزم على
تقديم عشرين رواية من خيرة الروايات ، التي لم يسبق تشخيص اكثرها .
وذلك في التياترو الذي اقيم في شارع عبد العزيز . وانه قد انتظم في هذا
الجوق الثمرون على العمل من مدة طويلة ، حضرة المطرب المبدع والمشخص
المدھش ، الشيخ سلامة حجازي ، وحضرة الممثل المعروف سليمان افندي حداد ،
الذي سيعهد اليه المساعدة في تعليم وتثيل الادوار المهمة .

اما ميعاد التثيل ، فيعین في اعلان آخر ، وبالنظر الى ما اشتهر للعموم
من حسن ادارة مدير هذا الجوق ، وبراعة الممثلين فيه ، وخصوصاً حضرة
المطرب الشيخ سلامة حجازي ، وحضرة الممثل الاديب سليمان افندي حداد ،
فانا نؤمل اقبال الجمهور عليه والرضى عن ادارته وتثيله» ^(١٠) .

وقد ساعده في هذه الاثناء ، علي شريف باشا ، ورئيس مجلس شورى
القوانين ، على اصلاح مسرحه ، واعداده اعداداً جديداً . وقد ذكر ذلك
احمد شفيق باشا في مذكراته ، قال :

« كان علي شريف باشا مغرمًا بالتشيل والطرب . وما يؤثر عنه ، انه كان كلما خرج للترفة بالجزيرة ، ومر على جماعة من المطربين الجواله ، يستدعيهم ويأمرهم بالثناء والغزف في حضرته . وقد أسس مسرحاً خشبياً وطنياً بالقاهرة ، في شارع عبد العزيز في ملصكه ، بالقرب من العتبة الخضراء لتشيل فيه فرقة اسكندر فرح ، التي انضم اليها المطرب الشهير الشيخ سلامة حجازي . وفي يوم ٢٥ اغسطس قامت الفرقة بتشيل رواية « تلياك » فنالت استحساناً عظيماً . وسرني ان يتقدم التشيل في مصر »^(١٠).

ومثل في هذه الفترة مسرحيات عدة منها « سقاء المحبين » التي ترجمها الشيخ نجيب الحداد عن « روميو وجولييت » لشكسبير .

وكان يمثل في يوم الاحد من كل اسبوع بكازينو حلوان^(١١) . ثم تنقل بين القاهرة والاسكندرية وحلوان والمنصورة والقاهرة ، واسيوط والنيا والزقازيق ، واستمرت تنقلاته تلك بين ١٨٩٦ و ١٨٩٩^(١٢) .

٣

وفي اواخر سنة ١٨٩٩ ، هدم مسرحه ، وبني مكانه مسرحاً جديداً ، بالغ في اتقانه وازاحه بالنور الكهربائي . وزاد في معدات جوفه واكثر من الملابس....^(١٣) وقد اوردت الاهرام خبر هذا المسرح الجديد ، قالت :

« مثلت في لية الاحد الماضي رواية « مطامع النساء » في الملعب الجديد بشارع عبد العزيز ، لحضرة الاديب اسكندر اقتدي فرح . اما الملعب فعلى ما يرام في النظام والاقتصاد ، وقد اعدت فيه المجالس النظيفة للامثلة لأكرم العائلات ، وزينت جدرانه بالزخارف والرسوم ، وانير بالانوار الكهربائية ، وتوفرت فيه المعدات التي تقرأها الابصار . واما الحرق فقد اجاد التشيل فسر الحضور الكثيرين ، وحملهم على التصفيق لهم مراراً وكانت حامل العلم حضرة المطرب الشهير والممثل البارع الشيخ سلامة حجازي^(١٤) الذي احرز قصب السبق في هذا الفن »^(١٥) .

وظل يمثل في هذا المسرح بانتظام ، وينتقل أحياناً الى مسرحه الخاص بطنطا او الى الصورة^(١٦) .

ثم سافر الى باريس ، لحضور مؤتمر الماسح والتثيل ، واوردت الاهرام هذا الخبر ، قالت :

« سافر الى باريس حضرة الاديب اسكندر اقمدي فرح مدير الجوق المصري ، لحضور مؤتمر المراسح والتثيل ، الذي يعقد هناك ، فيرى منه ما يتحف به هذا الفن الجليل في القطر المصري . ولا يزال الجوق يوالي اعماله بادارة شيخه حضرة الاديب قيصر اقمدي فرح ، ففتنى لاسكندر اقمدي نجاحاً كبيراً وتقدماً لهذا الفن على يديه ، مكافأة لاعتناؤه ونشاطه »^(١٧) .

وظلت الفرقة تعمل على مسرحها في شارع عبد العزيز ، وظل الشيخ سلامة ينتقل بها من انتصار الى انتصار ، في حفلات متوالية منتظمة^(١٨) ، حتى انفصل عنها في فبراير سنة ١٩٠٥ ، فكان انفصاله اول ضربة قوية توجه الى الفرقة لتهد كيانها هزة استمر اثرها حتى قضى عليها .

وكان الشيخ سلامة يتقاضى من اسكندر فرح ثلاثين جنيهاً مصرياً ، طوال مدة عمله معه ، وكان انفصاله على اثر خلاف وقع بينه وبين قيصر فرح ، شقيق اسكندر^(١٩) .

٤

وبعد انشغال الشيخ سلامة ، توقف اسكندر عن التثيل مدة ، الى ان استجمع قوته ثانية ، ولف فرقة جديدة كانت تضم الشيخ احمد الشامي وعزيز عبد وامين عطالله وعلي يوسف واحمد محرم ومحمود كامل . ومن السيدات : ماري صوفان وابريز والياس استاني . وكلاهما يشرف على تدوين الممثلين ، الممثل المعروف رحيم بيبي . واعلن اسكندر عن هذه الفرقة في الاهرام بعنوان : « نخبة جديدة لتثيل »^(٢٠) .

وافتح عهده الجديد بمسرحية «الطواف حول الارض» التي مَدَرَحَها نجيب
كسكان عن قصة لجول فرن، وذلك في يوم السبت ٤ من نوفمبر (تشرين الثاني)
١٩٠٥^(٢١).

وقد اضطر الى الاقتصاد على المسرحيات العصرية ، التي لا تقوم على عنصر
الفناء فحسب ، وذلك لأن فرقته لم تكن تضم مطرباً يباري الشيخ سلامة في
ميدانه .

وقدم في هذه الفترة عدا هذه المسرحية ، مسرحية «الافريقية» ، و«الرجل
المائل او شجاع فينيزيا» و«المواطف الشريفة» و«ريعة بن زيد المكدم» ،
و«ريعة وعنترة» و«صاحب معامل الحديد» و«ماري تيودور»
و«الانتقام الدموي» و«ابنة حارس الصيد» و«عراي باشا» و«شارلمان»
و«الشرف والفرام» و«عجائب الاقدار» و«ضحية القسم» و«مكائد
الفرام» .

ولم يمكن باستطاعة فرقة اسكندر فرح مطاوعة فرقة الشيخ سلامة
حجازي لما توفر لهذه الفرقة من المزايا المبلية والفنية . وفي سنة ١٩٠٦ ،
عاجلت المنية ماري صوفان الممثلة الاولى في فرقة اسكندر فرح ، فأغلقت على
اثر موتها ابواب مسرحه^(٢٢) .

وقد عرفنا على نقد وتقدير ، لبعض المسرحيات التي تقدمها في هذه الفترة
كتبه احد الادباء ، واليك بعض ما جاء فيه :

« ولد دعينا في الاسبوع الفاسط الى هذا الملعب ليلتين ، فشهدنا في
احدهما تمثيل رواية «ماري تيودور» وفي الثانية «فاجعة الانتقام الدموي»
لاول مرة من تمثيلها . فرأينا من براعة الممثلين واجادتهم في حسن التحدي ما
حدا بنا الى الجزم بان هذا الفن قد انتقل عندها - والفضل لصاحب هذا
الملعب - من طور طفولته الى دور الحداثة ، فالصبوة فالشباب ، بسرعة لم
تكن في الحساب . حتى كانت دموعنا لتتثر اثناء التشخيص ، كأثنا نشاهد
الوقائع حال حدوثها . متأثرين إن فرحاً او ترحاً - تأثر اصحابها - وما ذلك

الانتيبة الاجادة، التي كانت تلبس المجاز ثوباً من الحقيقه، يتخذع له الوجدان وتكهرب به شعائر الانسان . ولكن ساعاً في ختام الرواية الاخيرة ، ان المرأة التي كانت موضوع الاعتداء ، وملاك العزاء وعنوان القضية ، وراموز الشجاعة الادبية ، ومظهر العطف والحنان ، قد اقدمت على الانتحار ، بعد انتقامها لنفسها وزوجها ووطنها من طاعة باغر زعيم . مع ان سر عارها المنصوبة عليه بعامل الشفقة ، اصبح بوقاة المجرم مكتوماً . واقدامها على قتله لم يكن ينظر العدل والحق اثيماً . فلو كنا المؤلفين لهذه الرواية لأبقينا - بحول الله وقوته - على حياة تلك العقيدة الفاضلة ، بطل روايتنا المجيد ، ومتعناها بدنيا عريضة وجاه واسع ، وعيش رغيد ، ثواباً لما قدمت ايديها ، وما الله بظلام للعبيد » (٢٣٦) .

وفي نوفمبر (تشرين الثاني) من هذه السنة ، استأنف التمثيل ثانية ، بفرقة جديدة ، جمع فيها ، عدا من ذكرنا من الممثلين ، حسن ثابت ومنسى فهمي ونجيب الرحباني^(٢٣٦) . واستهل التمثيل مسرحية « ابن السفاح » وذلك في يوم الجمعة ٢٢ من نوفمبر (تشرين ثاني) . وكانت المغنية الوحيدة ، تقدم بعض اغانيها ، علب التمثيل او بين الفصول . وكان يقدم في نهاية التمثيل بعض الافلام السينمائية . واستمر في التمثيل حتى صيف ١٩٠٧^(٢٣٦) وانقطع عنه فترة من الزمن ، كان يؤجر فيها مسرحه للفرق المختلفة ، او يعرض فيه بعض الالعب ، والمناظر السينمائية . وقدم في هذه الفترة ، عدا مسرحياته السابقة : « ابن السفاح » و « عداوة الاميرين او عدل الخليفة » و « الولدين الشريدين » و « الارث المنصب او الكابورال سيون » و « لقاء المحبين » .

وكانت وفاة اخيه ومدير اعماله ، قصر ، سنة ١٩٠٨ صدمة هائلة اوقعت سير اعماله ، وعطلت نشاطه وقتاً طويلاً .

وبعدما سار في اعماله ببطء . ثم لف فرقة جديدة^(٢٣٧) ، استهل اعمالها في اوائل فبراير (شباط) ١٩٠٩ ، واستمرت حتى اواخر مارس (آذار) . وقدم في هذه الاثناء ، عدا بعض مسرحياته السابقة ، مسرحية « الكونت دي كولانج »^(٢٣٨) .

ثم اخذ يؤجر مسرحه لفرق، التي ظهرت عقب توقف الشيخ سلامة حجازي عن التمثيل، على اثر اصابته بالشلل. فشغله « شركة التمثيل العربي »، المؤلفة من افراد فرقة الشيخ سلامة، فترة من الزمن امتدت بين ١ من ديسمبر (كانون الاول) ١٩٠٩ و ٢٤ من مارس (آذار) ١٩١٠ (٢٩).

وفي سنة ١٩١١ استأجره « الجوق العربي الجديد » الذي افقه المكاشيون وكلف يديره الياس فياض، وذلك بين سبتمبر (ايلول) ١٩١١، وفبراير (شباط) ١٩١٢ (٣٠).

وفي سنة ١٩١٣، ألف اخوه توفيق، فرقة جديدة، دعاها «جوق حلوان العربي»، واهتم بتبليها على حلوان، وعاشت فترة قصيرة من الزمن (٣١).

٥

هذه هي النهاية المؤلة، التي انتهى اليها اسكندر فرح. وقد ذهب نيل بادير (٣٢) الى ان التمثيل لم يرق على يديه، وان الجمهور لم يتقدم تقدماً محسوساً، اذ كان الغناء يلعب الدور الاول في اجتذابه الى المسرح. ويرى ان اسكندر فرح كان ينظر الى المسرح، على انه عمل تجاري محض، لا على انه رسالة فنية. ونحن، وان كنا نوافق بادير على رأيه في نظرة اسكندر فرح الى المسرح، نرى ان الفن التمثيلي ارتقى على يديه ارتقاء عظيماً. فقد خدم المسرح اثناء عمله مديراً لفرقة القباقي، كما خدمه عندما استقل بالعمل، وقدم لنا الشيخ سلامة حجازي في اروع ادواره فترة تزيد على العشر سنوات. ثم غفر بالذوق المسرحي، فترة جديدة، في طوره الاخير، حين اخذ يقدم ورائع المسرح العالمي، دون الاعتماد على الغناء كمعصر اسمي في المسرحية. وحسب فخرنا انه استطاع اجتذاب نخبة من الادباء ليؤلفوا له المسرحيات، او ليتزوجها ومنهم: نجيب الحداد وفرح انطون و خليل مطران والياس فياض و خليل كامل وطانيرس عبده، واسماعيل عاصم.

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْعَلَيْقَاتُ

- (١) هي مرسحة د ابر الحسن المثل او طارون الرشيد د لارون الخفاف .
- (٢) د الموسيقي الشرقية ج ٢ ص ١٧١ . ونجد مثل هذا الخبر في مجلة د الشفاء د البلد الثالث من السنة الاول (يناير ١٩٠٦) . وفي مقالات يعل بلورج عن تاريخ المسرح العربي ، وقد نشرت في B. S. O. S. (١٩٣٥ - ١٩٣٧) وكذلك في عدد الاهرام الخاص - ص ٩٨ .
- (٣) جلدت مرة البباني الى مصر في ٢٣ من يوليو ١٨٨٤ .
- (٤) د الموسيقي الشرقية ج ٢ ص ١٧١ ، ١٧٢ ، وعدد الاهرام الخاص ص ٩٨ .
- (٥) الاهرام - العدد ٢٠١٣ - يوم الجمعة ٨ من أغسطس ١٨٨٤ .
- (٦) مريم ساط - د مذكرات د - مقال الرابع ، الاهرام - العدد ٦١٤٦٧ - في ٢٦ من أغسطس ١٩١٥ ..
- (٧) الاهرام - العدد ٤٠٠٥ - الجمعة ٢٤ من أبريل ١٨٩١ .
- (٨) د - د ٤٠٠٦ - البيت ٢٥ د د د .
- (٩) د - د ٤١٥٣ - ٢٢ من أكتوبر ١٨٩١ .
- (١٠) احمد شليق بلغا - د مذكراتي في نصف قرن - ج ٢ ص ٣١ .
- (١١) الاهرام - في اعداد متفرقة بين ٤١٦٢ - ٥٥٠٠ .
- (١٢) د - د ٥٥٨٣ - ٦٠٩٤ .
- (١٣) الهلال - السنة الثامنة (١٨٩٩) - ص ٢٢٢ .
- (١٤) كان الشيخ سلامة حجازي به طوال هذه المدة ، ابتداء من اكتوبر ١٨٩١ .
- (١٥) الاهرام - العدد ٦٦١٩ - ٢٦ من ديسمبر ١٨٩٩ .
- (١٦) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٦٦٢٢ و ٦٧٧٨ .
- (١٧) الاهرام - العدد ٦٧٧٨ - البيت ٧ من يوليو ١٩٠٠ .
- (١٨) في اعداد متفرقة من الاهرام بين ٦٧٨٠ و ٨٠٤٤ .
- (١٩) جورج طنوس - د الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأييده - ص ٦ .
- (٢٠) الاهرام - العدد ٨٣٧٣ - ٤ من أكتوبر ١٩٠٥ .
- (٢١) د - د ٨٣٩٩ - ٣ نوفمبر .

- (٢٢) عبد الرحمن صدقي - « المرحح البرني » - مجلة الكتاب عدد يناير ١٩٥١ ص ٤٦ .
- (٢٣) سليم منصور - « مجلة الشفاء » - العدد الثالث من السنة الأولى - يناير ١٩٥٦ ص ١٦١ ، ١٦٢ .
- (٢٤) عبد الرحمن صدقي - المرجع المذكور في الخامس رقم ٢٢ - ص ٤٧ .
- (٢٥) الأهرام - العدد ٨٧٢٢ - الخميس ٢٢ من نوفمبر ١٩٥٦ .
- (٢٦) - - - ٨٨٨١ - ٥ من يوليو ١٩٥٧ .
- (٢٧) - - - ٩٣٨٠ - ٢٥ يناير ١٩٥٩ .
- (٢٨) في أعداد متفرقة من الأهرام بين ٩٣٨٠ و ٩٤١٩ .
- (٢٩) - - - - - ٩٦٤٤ و ٩٧٣٥ .
- (٣٠) - - - - - ١٠١٩٠ و ١٠٣٢٧ .
- (٣١) الأهرام - العدد ١٠٦٨٠ - السبت ١٩ من أبريل ١٩١٣ .
- (٣٢) في بحث أدبي نشر في « مجلة مدرسة الفنون الشرقية والأفريقية » بلندن (B. S. O. S.) (١٩٣٥ - ١٩٣٧) .

الفصل السابع

جوق الشيخ سلامة حجازي - (١٩٠٥ - ١٩١٤)

١

ولد الشيخ سلامة حجازي سنة ١٨٥٢ . وكنت أبوه ، إبراهيم حجازي ، ملاحاً مشهوراً في رشيد . أما امه فبدوية من احدى القبائل العربية في مصر . وتلقى في حداثة مبادئ القراءة والكتابة ، في احد المصكاتب ، ويقال انه حفظ فيه اكثر القرآن . واتصل في صباه بالمشدين ، ورجال الطرق الصوفية ولقن عنهم فن الانشاد وفن الاذكار . وتعلق بالانشاد ، وما يتبعه من قراءة القرآن وترديد الاغاني والتواشيح الصوفية ، حتى برع فيها وطار صيته في الآفاق . وأخذ يتردد على حلقات الذكر ، ويقرأ القرآن في الليوت ، ويؤذن على مآذن المساجد في الاسكندرية ، الى ان ثبت نيران الثورة العرابية ، ففرح مع امرته الى رشيد .

وعاد الى الاسكندرية سنة ١٨٨٣ ، ليبدأ عهداً جديداً في حياته ، هو عهد القناء على التخت . وانضم اليه في نهضة هذه بعض الادباء والزجالين ، والقواله قطعاً غزلية ، صاغها في قالب بديع من الانشاد . وجدد في اشغال الاغاني ، اذ آثر ان يبدأها مباشرة ، دون اللجوء الى المقدمات (الياالي) ، بجانب الطريقة التي سار عليها اهل القناء في عصره ^(١) . واستمر في تجديد فن

القضاء حتى اشتهر بين مطربي العصر ، بالحانه الجديدة ، التي تلائم معاني القصيدة ، وبصوته المذب ، الذي كان يخرج من حنجرة مكتمة الاوتار ، تسحر السامعين بذلك الصوت الجميل ، الذي تخرجه جامعا بين القوة والحلاوة والشجن والتميز .

٢

وانتقل الشيخ سلامة الى الطور الثالث من حياته الفنية ، حين خطا خطوته الاولى نحو التمثيل ، وذلك عندما اتفق مع يوسف خياط ، وانضم الى جوقه ، منشداً في الاكثر ، ويمثلاً في بعض المسرحيات . واخذ ينتقل بين الاجواق ، فعمل فيها بعد مع الفردهامي ، ولازمه حيناً من الزمن ، الى ان اختلفا على تمثيل الادوار الرئيسية ^(١) .

والف في تلك الاثناء ، جوقاً خاصاً به ، كان يظهر ويمثلي بين الحين والحين ، وكانت « الاهرام » تنقل لنا اخبار هذه المحاولات ، وجاء فيها خاصاً بذلك :

« تألف في فترة جوق قام متكن بتمام المعدات ورخامة الاصوات وحسن الالقاء ، وبواعة التمثيل ، عني بتأليفه حفرة المفسد الشهير الشيخ سلامة حجازي ليمثل عدة روايات يفتتحها برواية « دامي » . وقد وزع ادوارها على خيرة الممثلين ، واخذ هو ام ادوارها في القضاء ، ويساعده في الادارة يوسف افندي مالي » ^(٢) .

وجاء فيها ايضاً انه مثل مع جوق عربي من نخبة الممثلين ، ثلاث روايات في مسرح زيزنيا . وهي : « شهداء القرام » و « الرجاء بعد اليأس » و « الامير حسن » ^(٣) .

واعلن في ذلك الحين ، عن التمثيل في زيزنيا ، بفرقة يديرها هو بنفسه ^(٤) ، واستمرت هذه الفرقة رصداً من الزمن ^(٥) . واعلن في اول سنة ١٨٩٩ ، ان

لديه جوقاً مستعداً للتشيل^(٩٧) . ونخه المجلس البلدي يجزء من الاعانة المخصصة للتشيل سنة ١٨٩٢^(٩٨) .

وظل على هذا الحال ، الى ان انضم الى جوق اسكندر فرح ، الذي الله في تلك السنة . واستمر معه مدة طويلة من الزمن ، وتركه لاسباب ذكرناها في اخبار ذلك الجوق .

٣

وطريقه الفني الخاص يبدأ في اوائل سنة ١٩٠٥ . حين اخذ في تأليف جوق خاص به ، كان عهده الاول فيه ، عبد الرازق عنایت ، وقد اتفقا مبلغاً طائلاً من المال ، على شراء الملابس والمتاظر والمسرحيات .

وبدأ عمله في اوائل مارس (آذار) من ذلك العام . ومثل بعض الوقت في مسرح حديقة الازبكية . وبما مثله فيها مسرحية « البرج المائل » ، و « الظلوم » و « الص الشريف » و « روميو وجوليت » و « مطامع النساء » وغير ذلك^(٩٩) . وتقل اثناء ذلك بين الاسكندرية والمنصورة وطنطا والقيوم والمنيا^(١٠٠) .

ثم استأجر تياترو (فردي) ، وكان يقع في وجه البوكة بشوارع الباب البحري ، بمقد لمة أربع سنوات . ومثل فيه بعض المسرحيات^(١٠١) . ثم أخذ في اعداده اعداداً حديثاً يتناسب مع الحطة التي وضعها نصب عينيه ، في عهده الجديد . وقد حدثتنا « الاهرام » ، عن اعداد هذا المسرح ، قالت :

« قلنا ان حضرة الممثل البارع الشيخ سلامة ججيازي ، استأجر تياترو فردي في وسط الازبكية للتشيل . وقد عرفنا ان مدة التأجير اربع سنوات . وقد اتفق الشيخ سلامة مآلاً طائلاً على تحسين هذا الملعب وإعداده للتشيل العربي ، واقرء فيه ألواجاً ومجلات لسيئات . فهو الآن اكبر ملعب عربي في القطر المصري . ولا شك عندنا بان الجميع يقابلون عمل الشيخ سلامة

بالارتياح . لأن الجمهور كان يشكو قلة الملاعب العربية ، التي يريد مشاهدة التمثيل فيها ^(١٢٦)

وفي فترة الاستعداد هذه ، تجول في الأرياف ، وانتظر حتى يتم اعداد المسرح على الوجه الذي أراده . ثم اقتضته باسم « دار التمثيل العربي » ، مسرحية « هملت » ، التي مثلها يوم الثلاثاء ٨ من أغسطس (آب) : ثم مثل « زنوبيا » و « صلاح الدين » و « ضحية الغواية » و « السر المكنون » و « مغاور الجن » و « ملك المكامن » و « البرج المائل » ^(١٢٧) . وفي شهر سبتمبر (ايلول) مثل « صدق الاخاء » و « اللص الشريف » و « مطامع النساء » و « هناك المحبين » و « ابن الشعب » و « مظالم الآباء » و « الاتفاق الغريب » و « ملك المكامن » و « غرام وانتقام » و « حسن العواقب » و « ابن الشعب » و « صلاح الدين » ^(١٢٨) .

واستمر تمثيله حتى حوالي منتصف يونيو (حزيران) ١٩٠٦ ^(١٢٩) . وكلف بمحرص أثناء ذلك على تمثيل المسرحيات الجديدة ، التي كان يقدمها اليه كبار الكتاب والعلماء . أما المسرحيات القديمة ، فقد كان يخرجها اخراجاً جديداً بمعدات جديدة ، وملابس فاخرة ، ومناظر جميلة .

وفي يوم الجمعة ١٥ من يونيو (حزيران) ، سافر الى لبنان وسووية ، ليمثل على مسارحها ^(١٣٠) . وعاد من رحلته هذه في أواخر يوليو (تموز) سنة ١٩٠٦ ^(١٣١) .

واستأنف التمثيل على مسرحه ، في أوائل سبتمبر (ايلول) ، واستمر فيه حتى أغسطس (آب) ١٩٠٧ ^(١٣٢) ، حين أوقف التمثيل بسبب الاجازة الصيفية .

وافتتح موسمه بعد الاجازة ، يوم الخميس ١٩ من سبتمبر (ايلول) ، مسرحية « الجرم الخفي » ^(١٣٣) . وواصل التمثيل بانتظام حتى أوائل يوليو (تموز) ١٩٠٨ ^(١٣٤) . وسار في هذا الموسم ، على ما سار عليه في المواسم السابقة ، من التجديد في الاخراج والتمثيل والالحان ، وتقديم المسرحيات الجديدة ، التي

كان يعبرها ، او يؤلفها له كبار كتاب العصر . واضاف الى ما سبق ، التأء الحكايات الشعرية ، او (وقائع الحال) التي كانت ينظمها له بعض الشعراء ، وهي من قبيل (المتولوجات) ، ومن القصائد التي التفت في هذا الموسم : « التبار » ، و « فتاة العصر » ، و « الأزمة المالية » و « الازبكية » .

ثم سافر الى لبنان وسورية ، لينهل على مساحها كمادته . واذاعت « الاهرام » خبر هذه الرحة ، قالت :

« يسافر غداً الى سوريا حضرة المثل الشهير وبلبل المجتمعات والمجالس ، الشيخ سلامة حجازي ، حيث يصرف مدة شهرين في الاصطيف . ولا شك بان حضرة يلتقى في سوريا ما هو جدير به من الاكرام والاعزاز والترحاب. فندعو له بالتوفيق والصفاء ، في رحلته وعردته »^(٢١) .

وعاد من رحلته هذه في اوائل اغسطس (آب) ١٩٠٨^(٢٢) . وفي يوم الخميس ١٣ من اغسطس (آب) ، مثل مسرحية « صلاح الدين » ، ليحي فيها اصدقائه^(٢٣) . ومثل « غانية الاندلس » في الاوبرا ، احتفالاً بعيد الجلوس ، وذلك في يوم الثلاثاء ١ من سبتمبر (ايلول)^(٢٤) .

ثم افتتح موسمه على مسرح « دار التمثيل العربي » ، بمسرحية « شهاده الغرام » في يوم الخميس ٣ من سبتمبر (ايلول)^(٢٥) . واستمر في التمثيل حتى يوم الخميس ٢٠ من مايو (ايار) ١٩٠٩ ، حين مثل مسرحية « عواطف البنين »^(٢٦) .

ثم سافر كمادته الى لبنان وسورية . وجاء في « الاهرام » خبر هذه الرحلة: « مساء اليوم يسافر حضرة المثل البارع والمطرب المتفنن الشيخ سلامة حجازي مع جوفه ، الى ربوع الشام ، بناء على طلب اهل الادب ومحبي هذا الفن ، في هاتيك البلاد . ولا شك أنه سيصادف من الشاميين ، ما يصادفه عندما من الاحتفاء والاقبال . لان الجميع قد عرفوا ما يبذله حضرة من العناية في فن التمثيل ، حتى اصبح جوفه من خيرة امواقنا البرية . فندعو له بالتوفيق والتجاح ورجوعه الينا سالماً ، ليحي ليالي الشتاء بروايته الشائكة . وقد طلب

منا حضرته ان نشكر بلسانه جميع الذين آزروه ونشطوه في مصر . سواء كان بكتاباتهم او باقبالهم على مرسحه « (٢٧) » .

٤

وكانت هذه الرحلة مؤمناً على الشيخ سلامة ، وعلى التشيل العربي ، اذ اصيب الشيخ ، اثناء وجوده في دمشق بشلل في ساقه اليسرى .

وكان لهذا الخبر المؤلم ، صدى عميق في الصحف السورية واللبنانية ، التي كانت تصدر آنذاك . وهو يدل على المكانة التي كان يتمتع بها الشيخ في نفوس أبناء هذه البلاد . وقد جاء في «المقتبس» الدمشقية بتاريخ ٢٠ من يوليو (تموز) ١٩٠٩ ما يلي :

« اصيب الشيخ سلامة حجازي اول امس بفالج في جنبه اليسرى ، فقلل من الحديقة التي كان فيها بالصراع ، الى دار الدكتور هورود شيانو ، وبقي هناك بحسب ارادة الطبيب . واخبرنا بعض المعارفين بان المرض خفيف يرجى منه شفاؤه . وعسانا نبشر قريباً بنائه ، اصدقاؤه الكثيرون في مصر والشام ، بمن عشقوه لا ياديه اليضاء على الموسيقى العربية والتشيل العربي » (٢٨) .

ورددت صف بيروت هذا الخبر المزن ، وجاء في جريدة الايام البيروتية في اليوم التالي ما يلي :

« اسفنا لخبر اصابة الشيخ سلامة حجازي منذ ثلاثة ايام بفالج في جنبه اليسرى . واصيب بذلك وهو في حديقة الصراع بدمشق . فنقل الى دار الدكتور هورود شيانو للعلاج . والذي علمناه ان الاصابة ليست شديدة ، بل يرجى شفاؤه منها قريباً .

وقد سافر اليوم جماعة من اصدقائه ومريديه في بيروت لميادته ، ونقله الى الثغر ، حيث يرجى ان ينتفع بالهواء والعلاج لكثرة الاطباء هنا وسهولة الوسائط » (٢٩) .

والحقيقة أن مرض الشيخ سلامة ، أصاب التمثيل العربي بنكسة شديدة .
اذ خلا الميدان لبعض الفرق الهزبية ، التي قامت تشوه تراث الشيخ ، وتعبث
بالفن بعد ان أرسى هو اصوله على قواعد راسخة ، وذلك بما اظهره من
الاخلاص في العمل والاجتهاد في التجديد .

واعترل الشيخ في بيته مدة طويلة ، كان فيها عاجزاً عن الظهور على خشبة
المسرح الذي أحبه ووقف حياته عليه . واكتفى بالأشراف ، من بعيد ، على
بعض الفرق التي ألهمها أفراد جوقته ، لينقذوا أنفسهم من افلاس محقق
وليساعدوا شيخهم على اجتياز فترة المرض ، التي أنفق فيها قسطاً كبيراً مما
أدخره في جهاده الفني الطويل .

٥

ونورد فيما يلي ، بإيجاز ، اخبار اهم هذه الفرق التي تفرعت عن جوقه :

(١) جوق الشيخ سلامة :

عاد فريق من أفراد جوق الشيخ سلامة من سووية، وتركوه هناك للعلاج،
والفرو جوقاً جديداً، أخذ بالتمثيل على مسرح «دار التمثيل العربي». واستهل
لشاطه بمسرحية «أوتللو» ، يوم الثلاثاء ٣١ من أغسطس (آب) ١٩٠٩^(٣٠) .
وتوالى تمثيله على هذا المسرح . وكان من أهم مثليه احمد ابو العدل^(٣١) وعبد الله
عكاشة^(٣٢) . وقدم هذا الجوق مسرحيات الشيخ سلامة ، بالاضافة الى مسرحية
«الخيول»^(٣٣) التي ترجمها نجيب الحداد عن مولير ، والتي كان الشيخ سلامة
قد أعدها لموسمه الجديد . واستمر الجوق في تمثيله ، ثم عاد للشيخ ، وأخذ
يشرف على الجوق من قريب الى أن تخلى عنه في اواخر اكتوبر (تشرين
الاول) ١٩٠٩^(٣٤) .

(٢) شركة التمثيل العربي :

عاد الشيخ سلامة من لبنان في أوائل اكتوبر (تشرين الاول) وحدثتنا

أحدى بثلاث جوقه ، أن الجوق قرر الاستمرار في العمل بإشراف صاحبه .
الا انه أبى عليهم ذلك وأجر مسرحه لأحدى فرق (السيوك) . فاستأه
الممثلون من هذا التصرف ، وفرروا الانفصال عن الشيخ ، واستأجروا يتاترو
عبد العزيز ، من اسكندر فرح ، ونصبوا عبد الله عكاشة مديراً عليهم (٣٥) .

وابتدأ هذا الجوق العمل في أوائل ديسمبر (كانون أول) ١٩٠٩ (٣٦) .
ومثل مسرحيات الشيخ سلامة « كفاور الجن » و « البغيل » ، و « شهداء
الوطنية » و « العواطف الشريفة » و « أبو الحسن المغفل » و « تسبا »
و « صدق الاخاء » و « عواطف البنين » و « العفو القاتل » و « غانية الأندلس »
و « البرج المائل » و « ماوي تيودور » و « تلياك » و « هملت » و « بحاسن
الصدف » و « ضحية الغواية » و « صلاح الدين » و « انس الجليس » (٣٧) .
واستمرروا في التمثيل ، حتى أواخر مايو (أيار) ١٩١٠ .

وصادف هذا الجوق في أول امره نجاحاً لم يلبث ان زال لسوء الإدارة ،
ولم يوفق بعد ذلك الى نجاح يغطي نفقات المسرح ، واجور الممثلين (٣٨) .

ثم قام الجوق برحلة تمثيلية الى لبنان وسورية (٣٩) . وعاد منها ليبدأ موسمه
الجديد على مسرح « دار التمثيل العربي » . وكان ذلك حوالي منتصف أكتوبر
(تشرين الأول) ١٩١٠ ، ومثل مسرحيات الشيخ القديبة . وأضاف اليها
مسرحية جديدة هي « تكبكت الضيعة » (٤٠) . وانتهى الموسم في « دار التمثيل
العربي » ، في أواخر مايو (أيار) ١٩١١ (٤١) .

وفي يونيو (حزيران) سافر الجوق ، ومعه الشيخ سلامة باسم « جوق
الشيخ سلامة حجازي » الى لبنان وسورية . وجاء خبر هذه الرحلة في الأهرام .

« يروح القاهرة اليوم » جوق الشيخ سلامة حجازي الى سوريا ، لتبديل
المواء والتمثيل في عواصمها الشهيرة . واخفتم السلامة في الحل والاقامة » (٤٢) .

وعاد من رحلته حوالي منتصف سبتمبر (أيلول) ١٩١١ (٤٣) . وابتدأ بتمثيل
مسرحية « عظة الملوك » ، يوم الاحد ٢٤ من سبتمبر (أيلول) (٤٤) . ثم

استمر في التمثيل ، وكان الشيخ قد غاثر للشقاء ، واستطاع ان يظهر على المسرح ليلقي بعض قصائد المسرحيات او لينشد بعض الادوار بين الفصول او في ختام الحفلات . وكان عباده عكاسة شريكاً للشيخ في هذا الجوق . وكان من افراده المطرب مصطفى امين وزكي عكاسة .

وتنقل الشيخ سلامة وشريكه بجوقهما بين القاهرة والاسكندرية ، ومدن الارياف . وترك « دار التمثيل العربي » ، ومثل على مسارح « الازبكية » و « برتانيا » و « عباس » ثم استأجر مسرحاً جديداً في شارع جلال، وسماه « دار التمثيل العربي الجديدة » وذلك في اول مارس (آذار) ١٩١٣ (٤٥) . وبقي الشيخ على هذا الحال ، حتى اواخر سنة ١٩١٣ . وكان يمثل احياناً بعض الادوار الفنائية في مسرحياته (٤٦) .

وفي سنة ١٩١٤ ، ضعف نشاطه فتوة من الزمن ، وظل على ذلك حتى انضم الى فرقة جورج ايض ، والفا شركة باسم « جوق ايض وحجازي » . ومنورد اخبارها في حديثنا عن فرقة جورج ايض .

٦

هذا ما وصل الينا من اخبار نشاط الشيخ سلامة ، في حقل التمثيل ، في هذه الفترة التي تدخل في موضوع بحثنا . والحقيقة ان ما وصلنا من هذه الاخبار وما قرأناه عنه من مقالات قصيرة ، أو اعلانات في الصحف ، وما قيل عنه في حفلات تأيينه ، حين توفي في ١٧ من اكتوبر (تشرين الاول) ١٩١٧ ، لا يخلو لنا موهبته التمثيلية جلالة واضحاً . فشكل ما عرفناه عنه ، استنتاجاً من بعض ما كتب ، يدل على أنه كان قديراً في ادارة الاجواق ، بعيد الهممة ، ثابت القدم ، يبذل المال بسخاء في سبيل ترقية مسرحه ، والتهوض به الى مستوى مقبول . هذا بالإضافة الى موهبته الكبرى ، موهبة الفناء ، التي كانت تسحر سامعيه ، وتجذبهم الى مشاهدة مسرحياته . وقد

آثرنا ان نختار بما كتب عنه ، مقالين قدلان على فهم لفن التمثيل ، وادراك لاصوله وخصائصه . ونحن نورد هنا فيما يلي ، لتقدما لنا فكرة عن النقد الفني في ذلك العصر ، ولتطينا فكرة واضحة عن فن الشيخ . الاولى كتبها خليل زبيدة صاحب مجلة «المصور» ، وتناول فيها تمثيل فرقة الشيخ سلامة المسرحية «تسباء» بالنقد . وقد اتى أولاً بملخصة المسرحية وتحدث عن مؤلفها فكتور هيجو ثم تحدث عن الادوار ومثلها ، قال :

« وقد اتينا في العدد الفائت على خلاصة موضوع الرواية ، بما يظهر منه ان الادوار الرئيسية فيها خمسة ادوار ، وهي التي يمثلها الدوق انجيلو حاكم بادوا (احمد فهم) وكاترين زوجته (ميليا ديبات) ، وروودولف عشيق كاترين (الشيخ سلامة حجازي) ، والممثلة تسباء محظية وودولف (مريم سماط) ، واوميد الجاسوس (محمد هيجت) . وكل مما سوى هذه الادوار ثانوي لا يستد به .

ونحن نبدأ بالدوق الحاكم ، وسموه بحسب دون شك ان التمثيل كل التمثيل ، ان يحفظ دوره عن ظهر قلبه ، وان يقف على المسرح وقفة التلميذ الحافظ لامثولته ، او كالبغاة الناطقة بما لقت ، دون ان يكون في تمثيله ادنى اهتمام ، يصور للتأثرين حقيقة الحادثة .

كلا ان ذلك ليس بالتمثيل ، بل التمثيل ان « يعيش » الممثل الدور الذي يمثل صاحبه ، فيتقمصه وينزل فيه ويتأثر لتأثره وينفعل لانفعاله ، بحيث يجيل الناظر انه يشهد حادثة حقيقية .

ومن رأى الدوق انجيلو في الفصل الاول وهو يتجيب الى تسباء ويشكو البندقية وجلس العشرة ، ويقول انه يخشى ان يكون كل من يدنو منه جاسوساً عليه . وسمعه بعد ذلك ينشدها « غرامك تسباء قد سبي القلب والعقل .. » ، ثم رآه في الفصل الثاني قائماً من منامه لضجيج سمعه في غرفة امرأته ، وهو اشد الناس غيرة على شرفه ، وخوفاً على حياته ، ورآه يملك عندها عبادة رجل .

ورآة في الفصل الرابع يقدم السم لامرأته ، ويستمع من فيها المثالب والنهم والشتائم ، دون ان ينبض له عرق ، او ان يتغير له صوت ، او يتأثر او يفعل او يبدو عليه ادنى تغيير في حالاته ، منذ رفع الستار عنه الى اسداله عليه ، علم انه لا يمثل دوراً من رواية ، بل يلقي عبارات قد تعلمها وحفظها عن ظهر قلبه .

اما رودولف - وآهأ من رودولف ، آهأ من الذي دعاه مترجم الرواية و عمدة التمثيل العربي ، ولنا ندوي كيف يجوز في الامور العامة التجبب او التفرج الى هذا الحد

مرت عشر سنوات او اكثر على آخر مرة رأينا فيها الشيخ سلامة حجازي على مسرح التمثيل . ولما عدنا الى الوطن قرأنا في احدى جرائد العربية ما مؤداه : ان التمثيل قد نال من الشيخ سلامة حجازي ما يشتهي فضاء ان ينال من التمثيل ما يريد فما صدقنا ان جاءت جوة الشيخ سلامة من القاهرة ، وسرعان ما خاب الرجاء .

ولمصر الحق ان التمثيل العربي مصاب بأفات عديدة ، لكن اشدها الصحافة . والممثل الذي تقول له - وانت حامل القلم والنائب في القول عن الرأي العام - ان التمثيل قد نال منك ما يشتهي ، يحسب نفسه قد بلغ اقصى درجات الكمال ، فيقف عند ذلك الحد . واذا لم يكن باوعاً في فنه ، فإن التنازل له مثل ذلك القول ، قد اضرّ به الى أبعد ما يتصوره العقل . وذلك كان شأن الشيخ سلامة حجازي ، فان الصحف تحببت اليه ففدته واخرت به من حيث شامت ان تنفقه .

وما عدا ذلك ، فإنه يظهر ايضاً ان الشيخ اتكل في كل آن على رخامة صوته ، فجعل المسرح محل غناء وطرب ، لا موقف تمثيل وتشخيص . وذلك في عرفنا بما اضر بفن التمثيل واوقف سيره .

هذا والذي اخذه الناس عامة على رودولف رواية تسبا ، انه لم يكن يعرف من دوره كلمة واحدة ، حتى ان صوت الملقن كان يبلغ الى احمق

زاوية من زوايا الملعب . ثم انه لا يحسن اللفظ . وقد رأوه في الفصل الاول يسير على المرسح من الامام الى الخلف ، ينشد ، وظهره الى الناس على غير موجب ، حتى اذا بلغ الى آخر المرسح دار بوجهه نحوهم وجاء من الخلف الى الامام . ثم انه جلس الى كثرين ، ولما قام ليختبئ عندما احس بوقع اقدام ، اخذ الكرسي الذي كان جالساً عليه الى جانبها فوضعه عند الحائط ، ولم يترك معنى للعبارة التي تقولها تسبا وهي : هذا مكانها ينم عليها ...

وما هذا الفتور المستولي على الشيخ من اول الرواية الى آخرها . فلا هو يفرح ولا هو يفضب ولا تتغير نبراته ولا حركاته ، بل هو على وتيرة واحدة في اي موقف كان . فهل السبب في ذلك انه لا يحفظ فلا يشعر . بل الحقيقة ان الشيخ سلامة حجازي لم يوجد لتمثيل ، بل هو قد وجد للفناء . فلو كان مثلاً في جوقه امرا (الروايات الثنائية) ، لكان فيها دون شك صاحب القدح الملطس . اما وجوقاتنا ليست موسيقية غنائية ، فالاجدر بالشيخ ، اما ان يتعلم التمثيل ، واما ان يبقى صاحب الجوق ويترك تمثيل الادوار المهمة لغيره ممن يجيدون هذا الفن ولو قليلاً .

بقي الكلام على اوميد الجاسوس ، وهو بلا مراء قد اجاد لا سيما بالنسبة الى غيره من الممثلين . اما تسبا وكثرين ، فإن الاولى منها قد اجدت في النصف الاول من الرواية ، وفترت في النصف الآخر فتوراً لم يكن منتظراً . ولم يكن ينقصها في ختام الفصل الرابع ، عندما كانت كثرين تصب عليها وعلى المجلوس صواعق الغضب والاحتقار ، الا ان تمد يدها الى جيبها ، فتناول المحض والخبز فتأكل مع الدوق ، كان كلام كثرين لا يعينها ... وقد اجادت الثانية بعض الاجادة في تأدية دورها ، ولكن لماذا تراها في كل حالاتها كأنها باكية فاحبة —

واما من بقي من الممثلين ، وما بقي من غرائب تلك الليلة ، كخروج صاحب الجوق يامر الناس بعدم التصفيق ، وقيام احداهم خطيباً في المرسح ، ينذوهم بول المعاد ، فترجى الكلام عليه الى العدد القادم ، الى فصل عنوانه « التمثيل العربي » (٤٧) .

والحال الثاني الذي اخترقه، كتبه الأديب الناقد محمد تيمور، الذي وقف حياته على خدمة فن التمثيل في مصر، مؤلفاً ومثلاً وناقداً. وكان واسع الثقافة غزير العلم، له دراية واسعة بشؤون المسرح، اكتسبها من مشاهداته في باريس، ومن مطالعته الكثيرة في الفن والأدب. وقد نشر في مجلة «المبصر» (٨٤)، ثم جمع في كتاب «حياتنا التمثيلية» الذي ضم، فيما ضم، مقالاته في النقد المسرحي. قال، بعد أن تحدث عن الشيخ سلامة، وترجم له، واستعرض الاطوار المسرحية التي مرّ فيها :

« لم يكن الشيخ سلامة، وإن علا أمره ذا دراية بالفن، تؤهله لرفع مناره والبلوغ به الأمر الذي لم يصل إليه أحد بعد. ولهذا نراه في اطواره الثلاثة، لم يفعل شيئاً قنياً ذا قيمة كبيرة، اللهم إلا في عهده الأخير، حيث كان يجاري الأسواق الفنية. ولكنه كان يحب الفن حباً جماً، وكان يعمل بنصيحة كل مخلص صادق القول والفعل. غير أن انصرافه لم يصكّن له دراية كبيرة بالفن، ولذا لم يخرج الشيخ لنا في الشطر الثاني من حياته التمثيلية غير رواية «ابن الشعب» و«تسبا» و«نتيجة الرسائل» و«عراطف البنين» و«اليتيمان» و«الجرم الخفي». وكلها روايات مترجمة لا قيمة لها من الوجهة الفنية. غير أن الشيخ لم يقصر مطلقاً في إخراج هذه الروايات على الشكل الذي يتطلبه الفن. فكان يصرف من أجلها ما في جيبه من المال، ولم يكن ذلك بالقليل. بل أرمه تقانيه في خدمة الفن أن يمثل دوراً قصيراً لا أهمية له في «نتيجة الرسائل». ولم يمنعه ذلك أن يخرج للناس رواية خالية من الألحان، مع أن الألحان كانت في كل وقت وأس ماله، الذي لم يفقه غير الموت.

أجل كان الشيخ يحب التمثيل كثيراً. ألم تجده في مسرح المنصورة يملك يده مطرقة عامل المسرح، ليدق بها مسار منظر من المناظر في رواية «المنذراء المقتولة»، ولم يكن له فيها دور يمثله.

هذا هو مجهود الشيخ الفني. وهو قليل قنياً، وبالنسبة لشهرته الكبيرة.

فكل رواياته كانت نلحينة ، اللهم الا بعض روايات لم تكن ذات قيمة فنية كبيرة . ولكن نتيجة هذا المجهود كانت كبيرة جداً وهي التي خلطت بالتشيل والجمهور خطوات عظيمة ، بل كانت عهد الصلة بين التشيل القديم ، والتشيل الجديد .

كان الشيخ سلامة جاهلاً بالفن . ولكن الله قبض له دواعي اخرى ، وجدت في طبيعته ، استعاض بها عن العلم . اولها صوته الشجي الذي كان يملك عنان جمهوره ، وثانيها اوداته الحديدية التي كانت تنسف العقبات ، وتجتفح الصدمات . وثالثها اسرافه المال بلا حساب في سبيل فنه . لا ننكر على الشيخ عبرته في التلحين الشرقي ، فقد كان يؤلف النغمات المسرحية ويغنيها بصوته الجليل ، فيجذب قلب جمهوره ويمتلك عليه نفسه . ولا ننكر عليه اوداته التي شهدناها في كل موقف من مواقف التشيلية . فقد لبث الشيخ خمساً وعشرين عاماً يمثل دون ان نسمع انه رجع الى الوراء ، لانشقاق يمثل عنه ، او لتفوق يمثل آخر عليه . بل كانت يمثل وهو مريض ، في الوقت الذي تعددت فيه الاجواق الجدية والمزلية . ولا ننكر على الشيخ اسرافه المال في سبيل فنه . وكيف ننكر عليه ذلك ، وتلك طبيعة في نفسه لم تفارقه حتى في ساعات ضحكته وفقره . اينس القاريء الكريم المناظر المتتعة المدهشة ، التي كان يقدمها لنا الشيخ في روايات « حملت » و « شهداء الغرام » و « تلياك » و « ضحية الغواية » و « نتيجة الرسائل » وغيرها من الروايات الشهيرة . كل هذه العوامل كانت سبباً في اقبال الناس على دار التشيل العربي ، لمشاهدة ما كانت يقدمه الشيخ لهم من الروايات . اقبل الجمهور ليرى فن الشيخ فادهته الفن . وما كان هذا الفن بالنظر الحقيقي ولكن كانت في المناظر والملابس . رأى الجمهور على المسرح شيئاً لا يكده ذهنه لفهمه . رآه سهلاً جميلاً متقناً بهجاً يخطف البصر ويجري الفكر . مواضعاً لعله وشعوره ودرجة فهمه . فأقبل عليه ولهج بكلمة (تمثيل) . وابتدأ يدرك ان التمثيل فن من الفنون ذو قيمة كبيرة ، بعد ان كان يذهب لمسرح عبد العزيز لتمضية جزء من وقته ، كان يقضيه في قهرة ماتاتيسا او في سيلند بار . مكث الجمهور يصعد الشيخ سلامة ججازي منها

طوية ، لان الشيخ سلامة حجازي اتى الجمهور بما يوافق امياله ولم يخرج به دفعة واحدة عن الدائرة الصغيرة ، التي رسمها الجمهور لنفسه . فعهد الشيخ سلامة كلف عهد الصلة بين التمثيل القديم والحديث ، وهو الذي مشى بالجمهور من الحالة الرثة الى الحالة النضرة . وهيماء لاستقبال الفن الصحيح الذي ما زلنا نتخطى لتحقيقه .

ولو كان الشيخ عالماً بأسرار الفن ، وقدم للجمهور شيئاً فنياً في ذلك العهد ، لفر منه الجمهور . ولذهبت انصاب الشيخ ادراج الرياح .

الشيخ سلامة كممثل :

كثير من الناس يرمي الشيخ سلامة حجازي ، بأنه كان لا يحسن التمثيل بالمرّة ، والشيخ كما نعلم لم يتلق التمثيل في مدرسة ، او عن استاذ قادر . ولكنه تعلمه في مدرسة التجارب ، وهو وان كان لم يصل لتحصين الفائه ولكنه وصل اخيراً لاجادة حكثير من الادوار التي لم يزه فيها بمثل ككذور هملت وجيوفاقي والسنان .

الشيخ سلامة كمشهد :

اما طريقة انشاده فكانت تختلف عن طريقة الممثلين ، وكانت الحانه توافق المواقف المسرحية . فاذا لحن لحناً للجمع سمعت منه عزيف الجن . واذا لحن لحناً غرامياً ، سمعت منه ارج الحب . واذا لحن لحناً دينياً ، دخلت في نفسك الهية والجلال اذا سمعته . وما زالت الحانه تفتش الى الآن حتى ان بعضهم كان ينظم لها كلاماً هزلياً ، وينفيها في الكلدنيون دي باقير ، ولقد اجتهد بعضهم في تلحين روايات اخرى تفتش الى الآن ، ولكنه لم يفلح في ذلك ، بلجه الذوق المسرحي الذي نبغ فيه المرحوم « ٩٠ » .

المَصَادِيرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْتَعْلِيْقَاتُ

- [illegible]

- (٢٤) الاهرام - العدد ١٢٦٠ - ١ من سبتمبر ١٩٠٨ .
- (٢٥) - - - - - ٣ - ٩٢٦٢ - ٣ - سبتمبر .
- (٢٦) اخبار هذا المرس منشورة في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ١٢٦٢ (السبت ٥ من سبتمبر ١٩٠٨) والعدد ٩٤٧٦ (الخميس ٢٠ من مايو ١٩٠٩) .
- (٢٧) الاهرام - العدد ٩٤٧٧ - الجمعة ٢١ من مايو ١٩٠٩ .
- (٢٨) الخميس ٢٠ من يوليو ١٩٠٩ .
- (٢٩) جريدة الامم ٢١ من يوليو ١٩٠٩ . وقد نشرت بعض الصحف البنائية والسورية كالسيد والاحوال والاتحاد المثالي ، ونست الى القراء وطليت له الرحمة .
- (٣٠) الاهرام - العدد ٩٥٦٤ - الثلاثاء ٣١ من اغسطس ١٩٠٩ .
- (٣١) - - - - - ٣ - ٩٥٧٨ - الخميس ١٦ سبتمبر .
- (٣٢) - - - - - ٣ - ٩٥٨٤ - ٢٣ - سبتمبر .
- (٣٣) المرجع السابق .
- (٣٤) الاهرام - العدد ٩٦١٢ - الخميس ٢٨ من اكتوبر ١٩٠٩ .
- (٣٥) مريم ساط - مذكرات ممتعة - الاهرام العدد ١١٤٩٣ - الثلاثاء ٢٦ من سبتمبر ١٩١٥ .
- (٣٦) الاهرام - العدد ٩٦٤٤ - الخميس ٢ من ديسمبر ١٩٠٩ .
- (٣٧) تجد اخبار هذا الجوق منشورة في الاهرام ، في اعداد متفرقة بين العدد ٩٦٤٦ (السبت ٤ من ديسمبر ١٩٠٩) ، والعدد ٩٧٨٣ (السبت ٢١ من مايو ١٩١٠) .
- (٣٨) مريم ساط - المرجع المذكور في الخامس ولم ٣٥ .
- (٣٩) الاهرام - العدد ٩٧٨٧ - الخميس ٢٦ من مايو ١٩١٠ .
- (٤٠) - - - - - ٣ - ٩٩٩٢ - ٢٦ من يناير ١٩١١ .
- (٤١) تجد اخبار هذا المرس منشورة في الاهرام ، في اعداد متفرقة بين العدد ٩٩٠٥ (الخميس ١٣ من اكتوبر ١٩١٠) ، والعدد ١٠٠٨٨ (السبت ٢٠ من مايو ١٩١١) .
- (٤٢) الاهرام - العدد ١٠١٠٤ ، الخميس ٨ من يوليو ١٩١١ .
- (٤٣) - - - - - ٣ - ١٠١٩٦ ، السبت ٢٣ من سبتمبر ١٩١١ .
- (٤٤) المرجع السابق .
- (٤٥) الاهرام - العدد ١٠٦٤٦ ، السبت ٨ من مارس ١٩١٣ .
- (٤٦) تجد اخبار نشاطه التمثيلي في هذه الفترة ، في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ١٠٢٠١ (السبت ٣٠ من سبتمبر ١٩١١) والعدد ١١١٦٣ (الجمعة ٢٣ من اكتوبر ١٩١٤) .
- (٤٧) خليل زينة - مجلة «المصور» - العدد الثاني من السنة الثالثة ، ٢ من مارس ١٩٠٦ .
- (٤٨) عدد ٢٨ من اغسطس ١٩١٨ .
- (٤٩) محمد تيمور - حياتنا التمثيلية : ص ١٢٧ - ١٣٠ .

الفصل الثامن .

فوق جورج ايض - ١٩١٢

١

ولد جورج ايض في بيروت في مايو (ايار) سنة ١٨٨٠ . وتلقى علومه في مدرسة « الحكمة » وقال شهادتها سنة ١٨٩٧ . ثم عين في بعض الوظائف . ولكنه لم يستقر فيها طويلاً ، اذ غادر لبنان الى مصر ، وحل في الاسكندرية في اواخر سنة ١٨٩٨ . وكان فيها مع بعض اهل وذويه . وعين فاعلاً لمحلة سيدي جابر في يوليو (تموز) سنة ١٨٩٩^(١) .

وكان منذ صغره ميالاً للتشيل ، فكان يشترك في المسرحيات التي تمثلها مدرسة الحكمة في نهاية العام الدراسي^(٢) . وعندما حضر الى مصر ، وجد امامه نهضة فنية قوية ، كان دعائها الاولى اسكندر فرح ومعها الشيخ سلامة حجازي ، بالإضافة الى فرق اخرى اوروبية وعربية للمحترفين والهواة . فدفعه حبه القديم لهذا الفن ، الى ان يتابع نشاط هذه الفرق عن قرب ، وان يشاهد مسرحياتها لينسي موهبته وليكتشف في هذا الفن الذي احبه في وطنه . ولكنه لم يجد الوسائل المسعفة التي تساعده على الاتصال به اتصالاً حقيقياً منظماً . وكان ان انضم الى احدى فرق الهواة ، وهي فرقة نادي خريجي مدارس القريز . وكان يسام في نشاطها التشيلي ، ويشترك في حفلاتها السنوية .

وظل على هذه الحال ، يراقب الفن الذي تمسكته روحه عن بعد ، دون ان يخطو خطواته العملية الثانية ، فيقدم على الاعتراف . وعرض على امرته أن يسافر الى فرنسا ليتلقى اصل هذا الفن ، على كبار اساتذته فيها ، ففاوضته الاسرة ومدته عن هذا الـ بل . الا انه ظل يلح عليها ويتصل بأولي الامر ، حتى اتبع له ان يسافر الى فرنسا ، مبعوثاً على نفقة الخديو عباس حلمي (٣) .

٢

غادر جورج مصر الى فرنسا في اواخر يوليو (تموز) سنة ١٩٠٠ ، وتقدم الى امتحان الكونسرفتوار ، فنجح فيه ، واختار الممثل الكبير سيلفان ليكون استاذَه الخاص .

ومكث في فرنسا مدة طويلة ، استطاع فيها ان يتلقى اصول هذا الفن على اساتذته الكبار ، وان يشاهد الفرق الفنية الكبيرة ، تمثل آثار المسرح العالمي بعامة ، والفرنسي بخاصة . فاخترن هذا كله في نفسه ، الى ان عاد سنة ١٩١٠ على رأس فرقة فرنسية ، كان فيها الممثل الفرنسي المعروف جاك ارفيه (٤) . وجاء في الاهرام نبأ هذه الفرقة على الوجه التالي:

« وصل جورج افندي ايض اول امس الى الاسكندرية ، قادماً من باريس مع جوفه الفرنسي الجديد ، ليثل في هذا القطر ما عنده من الروايات العصرية والتاريخية .

وقد تشرف امس بمقابلة جناب الخديوي في قصر المنتزه ، مقابلة خصوصية قلقي من سموه كل تعطف والتفات وتشجيع ، وسيثلي جوق الايض اول رواياته مساء السبت القادم في ملعب الحمراء . ويحتفل ان يشهد الامير التمثيل تنشيطاً لأول ممثل وطني اصولي شمله سموه بمكافئته وعنايته مدة تحصيله فن التمثيل ، واقتباسه من اشهر مصادره في باريس . اما الرواية التي ستمثل بعد هذه الرواية « ساول السابع » . ويقوم رئيس الحوق بتمثيل دور « يعقوب » فيها والممثلة المشهورة لوسي بويل تمثل دور « بونفير » (٥) .

ومثل في زيزنيا بالاسكندرية عدة حفلات . ثم انتقل الى القاهرة ، ومثل فيها « شارل السابع » لدوماس في ليلة الخميس ٧ من ابريل (نيسان) . و « لويس الحادي عشر » في يوم الاحد ١٠ منه و « طرطوف » يوم الاثنين و « هوراس » يوم الثلاثاء . واعاد تمثيل « شارل السابع » ثانية يوم الاربعاء ، ومثل يوم الخميس ١٣ من ابريل (نيسان) « اندروماك » لراسين^(١٧) .

٣

ثم انقطع مدة من الزمن عن التمثيل باللغة الفرنسية ، وظل على هذه الحال ، الى ان طلب اليه سعد زغلول - وكان آنذاك فاضلاً للمعارف - ان يعين بالتمثيل العربي . فلبى طلبه ، والت فرقة ضم فيها نخبة من الشبان المثقفين . وبعض المثالبين القدما ، الذين اشتهروا في هذا الفن وتدربوا عليه في اجراق القرداسي واسكندر فرح والشيخ سلامة . ومنهم عبد الرحمن رشدي وفؤاد سليم وعزيز عيد وعبد العزيز خليل واحمد فهمي ومحمد بهجت ومحمود حبيب وسريم سماط وميليا ديان .

واستهلّت هذه الفرقة نشاطها بتمثيل مسرحية شعرية من فصل واحد ، وهي « جريج ييروت » التي ألّفها حافظ ابراهيم . وتبرعت الفرقة بتمثيل هذه المسرحية في الاوبرا ، لاعادة الذين نكبوا في معركة ييروت . وكان ذلك في يوم الثلاثاء ١٩ من مارس (آذار) ١٩١٢^(١٨) .

وابتدأت الفرقة عملها الجدي ، يوم الخميس ٢١ من مارس (آذار) ، حين مثلت في الاوبرا مسرحية « اوديب » التي ترجمها فرح انطون عن سوفوكليس . وشهد الحضور هذه المسرحية^(١٩) . وتابعت الفرقة بعد ذلك التمثيل على مسرح الاوبرا . فمثلت « لويس الحادي عشر » التي ترجمها الياس فياض ، و « عطيل » التي ترجمها مطران . وانتهى موسمها الاول في الاوبرا في ٢٠ من ابريل (نيسان)^(٢٠) .

ثم انتقلت الى الاسكندرية ، ومثلت « أوديب » يوم الخميس ٩ من مايو (ايلو) ، و « لويس الحادي عشر » ، يوم السبت و « عطيل » يوم الاحد في مسرح الحمراء^(١٠) .

ثم عادت الى القاهرة ، ومثلت في تياترو عباس^(١١) . ونجولت بعد ذلك في مدن الارياف ، ثم تنقلت بين القاهرة والاسكندرية^(١٢) ، تمثل مسرحياتها آنفة الذكر .

وفي يوم الخميس ١٢ من سبتمبر (ايلول) ، اخرجت مسرحية « الاحدب » لفيفال ، ويوم السبت ١٤ منه مثلت « الشيخ متوف » ، التي مصرها عثمان جلال عن مسرحية « طرطوف » لموليير . ثم اخرجت « مضحك الملك » لهيجو ، و « مدونة الازواج » و « مدونة النساء » لموليير ، و « الساحرة » لساردو و « النساء العالقات » لموليير ، و « جرانجوار » لبانفيل ، و « الكابورال » سيمون^(١٣) .

وهكذا انتهت سنة ١٩١٢ ، وقد قدمت لنا هذه الفترة فيها مجموعة جديدة من المسرحيات الفرنسية والانكليزية المشهورة ، ترجمها لها بعض كتاب ادباء مصر ، واخرجتها الفرقة اخراجاً قنياً جديداً ، كان خير تطبيق للدروس التي تلقاها جورج ايض ، على يدي اساتذه الكبير .

وانتقلت الفرقة في العام الجديد الى مسرح حديقة الازبكية ، حيث اخرجت مسرحياتها القديمة ، و اضافت اليها مسرحية « بوج نل » ، تلك المسرحية التي بنى عليها جورج ايض شهرته الفنية قبل سفره الى فرنسا . ومسرحية « ماري تيودور »^(١٤) .

ثم اتحد جوق ايض مع جوق عكاشة ، وكونا فرقة جديدة ، ضمت كبار ممثلي العصر ، وذلك في مارس (آذار) ١٩١٣^(١٥) . ومثل الجوق الجديد على مسرح الاوبرا بعض المسرحيات القديمة ومنها « الساحرة » و « الافريقية » و « عيشة القنار » و « عابدة » و « بوج نل » و اضاف اليها مسرحيتين

جديدين هما « نابليون » لبيرويتون ، و « مصر الجديدة » وهي من تأليف فرح انطون .

واغلج الحق ، بانتهاء موسم في الاوبرا ، في اواخر ابريل (نيسان) .^(١٦) والقب ايض فرقة جديدة . وقدم لنا مسرحياته القديمة مع مسرحية جديدة هي « بنات الشوارع و بنات الحدور » لفرح انطون .

ثم قام برحلة الى لبنان وسورية ، عاد منها في اوائل سنة ١٩١٤ ، وافتتح موسم على مسرح برنانيا بمسرحية نابليون الاول^(١٧) . وتقل بعد ذلك بين مدن الارياض . ثم افتتح موسم في الاوبرا في ٢٨ من مارس (آذار) ، بمسرحية « الشرف الياباني » التي ترجمها فؤاد سليم . ومثل بعدها « روي بلاس » التي ترجمها نقولا رزق الله عن هيجو و « قصر وكليوباترا » ، وقد ترجمها ابراهيم ومزي عن برنارد شو . ثم « الايمان » ، وقد ترجمها صالح جودت ، وهذه جميعاً مسرحيات جديدة . وقد مثل الى جانبها بعض مسرحياته القديمة واستمر موسم هذا حتى اوائل مايو (ايار) ١٩١٤^(١٨) .

وفي اوائل يونيو (حزيران) انتقل الى مسرح برنانيا ، ومنه الى كازينو دي باري ، ونياترو عباس . وتقل بين هذه المسارح ، فترة من الزمن^(١٩) .

وحوالي منتصف اكتوبر (تشرين الاول) ١٩١٤ ، اتفق مع الشيخ سلامة حجازي ، ووحدا جوقيهما وككوتا جوقاً جديداً باسم « ايض وحجازي » واشتركا في قنيل بعض المسرحيات التي اختارها من حصبة الجوقين السابقين .

واستلما لشاطهما على مسرح برنانيا يوم السبت ٢٤ من اكتوبر (تشرين الاول) بتبثيل مسرحية « صلاح الدين الايوبي » ، ومثل فيها ايض دور قلب الاسد ، كما مثل الشيخ سلامة دور وليم^(٢٠) . ثم مثلا « عابدة » ومثل فيها ايض دور موفاصر ، كما مثل الشيخ سلامة دور رداميس^(٢١) . وتقللا بين القاهرة والاسكندرية وحلوان . ولم يقدما في هذه الفترة مسرحية جديدة واحدة ، بل اكتفيا باجتراء تراثها القديم .

وقد حدثنا الناقد المسرحي محمد تيسور ، عن هذا الطور من حياة جورج ايض الفنية بقوله :

« وابتدا ايض الطور الثاني من حياته التمثيلية ، وكان طوراً عجباً مثل فيه ايض ريكاردوس وموفاصر ، بل سمعناه يشجي الاسماع في دور نيلسكو وهوراس . وانقلب جورج انقلاباً مضحكاً ، بعد ان تكس رأسه امام ظروف الدهر والدهر ظالم لا يفل حديده انسان . ولكنه لم يتحول عن فنه القديم ، بل قدم لنا على مسرح الاوبرا روايات « صلاح الدين وملككة اورشليم » و « الحاكم بأمر الله » و « خواتون » و « قلب المرأة » (٢٢) . اما الاولى فرواية تاريخية اظهر لنا فيها المؤلف بعض حوادث صلاح الدين . اما « الحاكم بأمر الله » فقد اتقن جورج دور الحاكم ولكن الرواية انقلبت بعد الفصل الاول والثاني من الدرام الى الميلودرام ، بعد ان كانت دواماً فنية ، من ابدع ما كتب » (٢٣) .

* * *

وبعد ، فهذا ما قدمه لنا جورج ايض في هذه الفترة من تاريخ مسرحنا العربي . ولا شك انه اتى بفن جديد ، قائم على اصول ، افاد فيه من دواياه ومشاهداته في فرنسا .

وبعد هذا الطور من اطوار المسرح العربي ، اول خطوة حقيقية نحو ايجاد فن صحيح ، مبني على الدراسة الاصولية ، ومتصل بتراث المسرح الاوروبي المتيد . ونحن لا نستطيع ان نحمك على مقدرة جورج الفنية في هذا الطور . ولا نبيح لانفسنا ان نحمك على ماضيه الفني ، بما شاهدناه في حاضره . ولذا نورد هنا رأي ناقد فني معروف في تلك الفترة هو محمد تيسور الذي عاصر هذا الطور ، وكان فيه في طليعة المعنيين بترقية المسرح العربي . ثم تأتي بتدويننا العام له على ضوء ما شاهدناه من تمثيله ، معتمدين على ما عرفناه من حياة المسرح العربي ، والمسرح الاوروبي الذي خبره جورج وعاش في ظله .

قال بيور :

«اشهر جورج آيضا انه لا يتكن من الادوار غير اوديب ولويس وعطيل وهي الادوار التي تعطيها في اوروبا . مكث الناس يعتقدون ذلك بل ورسخ ذلك الاعتقاد في اذهانهم بعد ان رأوه يتدهور في دور الاحدب والشيخ متلوف ويمشي في دور تريبوليه على آثار الادوار الثلاث . اما دور الكاردينال في الساحرة فلم يفعل فيه شيئا يستحق الذكر . مكث ايضاً مطلقاً في الهواء تارة يمشي بالصعود وطوراً يمشي بالكسل بان يلقي به في قرار الهاوية مهشماً عطماً . الى ان مثل دور ثابليون وفؤاد بك فقال الناس : بيور . قد كبار المستلثين في دور ثابليون اشبال دوماكس ولاوش ، ولهذا اخرج الدور فاضحاً امام اعينهم . اما دور فؤاد بك فهو كليل بدفن جورج في قبر السمكوت والمحول . ثم مثل جورج دور ساني في الايمان واوسك ان يمسكون فيه كما كان في دور فؤاد بك . ومثل دور بلجورا في رواية الشرف الياباني فكان فيه كما كانت في عطيل ، ناسياً ان الدور يلبي في محتاج لاشادات وحركات ولتلات عصية غريبة لم ترها اعتقاً قبل اليوم . ومن رأى جوييه يمثل الاديون ، يمثل هذا الدور ، ثم رأى ايضاً ، يظهر له الفرق واضحاً جلياً . ثم مثل جورج صلاح الدين ولكن جهت مع الاسف بزه فيه متبعاً اشارات المؤلف ، والمؤلف خير من يفهم ما يمل به عليه قلبه . ومثل جورج الحاكم بأمر الله واخرجه تام الحلقة لانه اتبع فيه طريقة لويس . ولبت الناس يقولون ان جورج صورة لسيلفان مصغرة لتناظرين وانه يمشي على طريقته في كل شيء حتى في الادوار التي لا توافق طبيعة سيلفان . ثم قالوا انه عاجز عن تمثيل الادوار العصرية ، ومضر الجديدة تشهد بذلك . وقالوا انه عاجز ايضاً عن فهم ادواره لانه يخرج كل دور على طريقة ادواره الاولى تارة اوديب وطوراً عطيل وآنأ تراه مزيجاً من الثلاثة . ثم اخرج جورج قلب المرأة وفي سبيل الوطن ممسلاً فيها دورين عصريين نبغ فيها نبوغاً حسده عليه امداقؤه قبل اعدائه . اخرج لتاس الدورين في شكل جديد لم يعهده الناس فيه . فكان في قلب المرأة عاشقاً حرّم الحب انقاسه ، تارة رافع الرأس وطوراً ذليل النفس . وكان في سبيل الوطن بطلاً كبيراً عصرياً

يبدأ ويتوار عند الحاجة ثم مثل مكبث وكين وجهما عادت إليه ثقة الجمهور ، وعرف الناس انه يمثل كبير لا يسبح عن خلق الادوار بما توجه اليه نفسه الماتجة . لقد بلغ جورج في الدورين الغاية التي لم يصل اليها ممثل قبله ، وجهما ملك زمام جمهوره يتحكم فيه كما يشاء ، بل من ذلك العهد اصبح تمثيل الجيب لا يشكو ضعفاً ولا عسراً . ومثل بعدهما دور شارل السادس بشكل جديد وبارتقان مدش . فن ابن انت لجورج هذه القدوة ، وعلام يظهر لنا احياناً ضعفاً وطوراً قادراً ؟ كل هذا سيبه تلك الهمة التي نضيه حيناً ، ثم تطفئ . بل هناك سبب آخر لضعف جورج ، وهو اقدمه على الادوار التي لا توافق مزاجه ، ولا تتعد مع طبيعته . ولكنه فهم ذلك اخيراً ، ولهذا نراه يجبر عن ادوار كثيرة . فجورج بلا نزاع يمثل كبير قادر على تمثيل التراجيدي والدرام والكوميدي دراماتيك ولكنه يعجز عن تمثيل ادوار الكوميدي الاخلاقية الماددة الساكنة ، لذلك رأيناه عظيماً في قلب المرأة وصغيراً في مصر الجديدة . هذا ما نكتبه عن جورج ورائدنا في كل ما كتبناه الحق والانصاف والله شهيد على ما نقول « (١٤) » .

٥

وبعد ، فما هو رأينا في جورج ايضاً ، الرائد الاول للمسرح الفني الاصولي في مصر ، الذي كَوَّن شخصيته الفنية ، بما درسه على اساتذة هذا الفن في فرنسا ، وبتجاوبه المتصقة على المسرح العربي في مصر ؟

وصف الناقد الفرنسي «آلان» (Alain) الممثل بأنه « ذلك الملك الذي يستطيع ان يتحكم في جمهوره كما يشاء ، وسلاحه في ذلك قدرته على التمييز » (١٥) .

وعلى الممثل ان يترك في الجمهور اثرأ عميقاً . فان فن المسرح يختلف اختلافاً بيناً عن فن التصوير والنحت ، ذلك ان الشكل الفني في هذين الفنون ، يبقى ثابتاً امام عين المتفرج في حركة واحدة ، حتى يأتي بالتأثير المنشود . بينما نرى فن التمثيل في حركة متصلة ، ومراع دائم مع الزمن . فالمشهد المؤثر ، يعقبه

مشهد هاديء ، ويتخلل ذلك كله فترات سكوت تقصر او تطول احياناً .
ولهذا كان المعبء الملقى على عاتق الممثل ثقيلاً للغاية . فهو صورة ، او قتال ،
بتأثير متباين متناقض ، وفي حركة دائمة مستمرة . هذا الى جانب القدرة على
مسيرة تحول عاطفة الجمهور ، وتكييفها للحالة المنشودة بالنسبة للمسرحية .

وهكذا نجد ان الممثل في ادائه التمثيلي على المسرح ، غير مطالب بأن
ينقل للجمهور طريقته اليومية ، في التعبير عن حاجات حياته الخاصة . بل ان
انصار المدرسة الواقعية في فن التمثيل كستانسلافسكي (Stanislavsky)
ودانشنكو (N. Danchenko) ، كان ينكران ذلك تماماً .

فقد تكون وسية الممثل الخاصة في التعبير لوناً من ألوان المبالغة والتفانص
والحرص على اظهار مخارج الحروف ، وايصالها سليمة الى آذان الجمهور . هذا
الى جانب التعبير بالحركات والإشارات الخاصة ، التي يجابه بها الجمهور .

وعلى هذا ، نرى ان اية محاولة لتقسيم فن التمثيل العربي ، ينبغي ان تقوم
على اساس مقدرة الجمهور على تفهم التعبير الفني . والمسرح العربي في مصر ،
على وجه التخصيص ، قام على المحاولات التمثيلية السوقية ، التي اثار اليها
كروت بروغر في بحثه عن المسرحية العربية (٢٦) . وجميعها تعتمد على المبالغة
الصارخة والاحلاخ على عواطف الجمهور بالوان غريبة من التعبير . وقد استمر
هذا التقليد ، وتسلل الى كواليس الفرق النظامية ، التي اُعترفت للتمثيل ،
وصار له انصاره وخصومه . ونجد مصداق ذلك ، فيما ذكره توفيق الحكيم (٢٧)
تقلاً عن صديق له ، كان من رواد فن التمثيل في مصر ، قال الصديق (٢٨) :
« كان لحداد - وهو المرحوم سليمان الحداد - آراء في الفن ، هي وحدها
التي وجهت حياتي الفنية . لقد طنا اشياء لم تكن تخطر لنا على بال . كل
يوصينا دائماً بألباح الطبيعة . كان يقول لنا : « كونوا كما اتم في الحياة » .
حتى الصوت ما كان يسمح لنا برفعه عن هذا الحد الذي تميزه الطبيعة . وكان
يخلصنا في المفاهيم البعيدة أثناء الغائه ، فاذا طلبنا اليه ان يرفع صوته لنسمعه
قال : « على الممثل ان يتجنب الخروج عن الطبيعة وعلى الجمهور ان يحسن

الاصفاء . . ولكن الفن الجيد لا يجد دائماً غير العقبات التي تحول بينه وبين الاقبال . فقد كان مسرح الحداد في حي متلى بدور الرقص والفناء والطفل والزمر . ففكنا نبدأ التمثيل وسط الضجيج والصياح والتداء على ابواب تلك الملاهي : « هنا الست تزهة المنية » . « هنا الست شفيقة القطبية » . وجهورنا يصبح بنا ان نرفع اصواتنا لنبسم . والمرحوم الحداد مصر على التزام الطبيعة ، حتى مل الجمهور وزهد في الروايات الفنية التي كنا نعرضها . فلم يمس قليل حتى قلّ الاقبال وهبط الاجراء .

والف الفرداحي وقتئذ فرقة جديدة ، فانضمت اليها ، وعرض عليّ دور السجان في رواية « الظلوم » . فاجدت التمثيل لبة عرض الرواية ، الى حد جعل الزملاء جميعاً يشاهدوني من الكواليس . وجاءني الفرداحي يقول بلهجة الشامية :

— منيح ... منيح ، لكن لا بتعلي صوتك . التوسر الوحق يسمع شو بتقول . فافهمته ان التمثيل المتن أنجيد ، هو التمثيل الطبيعي ، واعدت عليه ما لفتني اياه الحداد قائلاً :

— يا استاذ ... الراجب ان الصوت يكون حسب الطبيعة .

ها الطبيعة بتقول بلاش الترو 11

ولم اجد نقعاً في الاسترسال في رأيي فصكت . وجاءت اليلة التالية واستعدوا لتمثيل رواية « عطش » . فاقبل عليّ الفرداحي يقول : — اليلة بتشوف شو يصير لتمثيل بمعايشل وبتمثيل زيمي وبتشوف الفرق بيني وبين استاذك الحداد .

ظهر الفرداحي فدوى المكان بالتصفيق ... ثم سمعته فسمعت هصف المدافع يمزّ أركان المسرح ، وتردد صدها الجدران . وهو يصول ويحول ولا يتوك موضعاً على الحشة الا انتقل اليه . مشوحاً في الهواء بذواعيه ...

هذا ما ذكره الحكيم تقياً عن صديقه عمر وصفي ، والحقيقة ان هذا

الحديث جدير بالتأمل الى حد كبير. وعلى الرغم من لمحة حديث عمر وصفي ومحاولة اخذ سلبيان الحداد، تحت لواء الفن الجيد، واعتبار سلبيان القرداحي فناً مخفياً، وان ما كان يقدمه للجمهور، اقرب الى التجارة منه الى الفن. على الرغم من هذا كله، فان كلاً من الحداد والقرداحي كانت بعيداً عن الفن الصحيح. فالحداد اذ يمس على المسرح همساً، محاكياً الطبيعة، ينتعد عن فن الالفاه المسرحي، كما وصفناه آنفاً. وكذلك القرداحي يزئره وحركاته الكثيرة، يقضي على الطبيعة، في سبيل تقديم ما يتطلبه فن المسرح. فالمبالغة امر ضروري، ولكن بالقدر الذي يساعد على التعبير، كما ان التعبير لا يكون صحيحاً الا اذا كان انسانياً.

ولا بد لنا لفهم قيمة المبالغة في فن المسرح - والمبالغة كانت وما زالت طابعاً لا يخطئه احد في المسرح العربي - من ان نأتي بها من مصادرها التاريخية.

ولترجع الى عهد المسرح الاغريقي، حيث كان يجري التمثيل بطريقة لا تخطر على بال. كان الممثل يحتاج لأن يضع جسد بوسائل مختلفة، فقد كان يلبس في وجليه حذاء ينميه من الخشب، يبلغ طوله احياناً نصف المتر. ثم كانت الملابس - وهي تختلف عن ملابس اهل البلاد آنثذ - تستدلى على الارض. وتظهر الاكتاف عريضة ضخمة وتأقي بعد ذلك الاقنعة، وكانت تصنع من مواد خفيفة، وتلبس فوق الرأس وتثبت على الكتفين. وكانت موضع الفتحة، امام الفم، كي تسمح للصوت بالانطلاق، ثم انهم كانوا يضعون على الرأس شعراً مستعاراً..

ونحن هنا لا نلج تعليلاً لما كان عليه المسرح الاغريقي سوى ان الناس كانوا على جانب من قصور الذهن، بالنسبة لتلقي العمل الفني. فكان لا بد من المبالغة في الابداع، حتى تم علينا الحلق والتلقي على النعور المنشود.

وهكذا يتبين لنا ان المبالغة في فن المسرح، امر ضروري، املته ظروف المسرح، من حيث تطوره التاريخي، وكذلك ظروف تطور العقلة

الانسانية . غير اننا ما دمنا قد ذكرنا ان كلا من الحداد والفرح كان بعيداً عن الفن الصحيح ، وذلك على ضوء ما نعرفه من فن المسرح ، فعلينا ان نشير الى ان المسرح العربي ، ظل حياً من الزمن في انتظار الممثل المجد حقاً حتى عاد جوج ايضاً من فرنسا ، واخذ ينشر أسلوبه في الاداء التمثيلي . وهو أسلوب ، وان وجد فيه البعض مبالغة ، كان قريباً جداً ، من الفن الجيد . وكان هذا الأسلوب يزخر بالعاطفة المتدفقة ، وتبرز فيه القدرة الفاتنة على التعبير ، ثم انه كان يعكس خطأ غير قليل ، من القيم الانسانية .

على ان جوج لم يلبث طويلاً ، حتى تكشفت طريقته في الاداء التمثيلي ، عن نقص خطير ، وهو العمق . اذ انه باستثناء الادوار التي تلقاها في فرنسا على يدي استاذ الكبير سيلفان - كان يؤدي أدواره بسطحية ملحوظة ، وكان الجمهور يسع منه جمجمة خاوية ، لا تحجب وراءها شيئاً .

ومرّت هذه السطحية في اداء جوج للادوار التي لم يتعلمها ايام صباه في فرنسا ، يرجع الى انه لم يستطع فهم خصائص الاداء التمثيلي في فرنسا في اواخر القرن التاسع عشر ، واولى القرن العشرين .

فالاداء التمثيلي في فرنسا - قبل حدوث ذلك التحول الذي طرأ عليه وعلى المسرح عامة في اواخر القرن الماضي - كان مشحوناً برومانتيكية عجيبة . اذ عاد للمسرح مجده ، حين شئت مسرحيات هيجو الرومانتيكية سبيلها الى المسرح . واخذت آيات الشعر الفخم المنغم تدوي في قاعات التمثيل وهي تزخر بالعواطف المشوبة ، والاشواق المتأججة ، فتسّ القلوب مأ غيفاً مؤثراً .

ثم ذهب هذا كله ، حين اطلت الواقعية بوجهها الانساني ، للبيع في اكثر الاحيان . وترغم المسرح اندربه انطوان ، واند المسرح الحر واستاذ الواقعية الفرنسية .

وتغلصكت رجال المسرح في فرنسا حيرة بالغة . فان الرومانتيكية اثبتت على مر الايام ، انها ذروة التأثير الفني في الاداء ، اذا ما استخدمت على المسرح .

وكان من الصير عليهم ، ان يتنازلوا عما حققته لهم الرومانتيكية من انتصارات .

ولم يمض غير قليل ، حتى ظهرت مدرسة جديدة ، كان على رأسها جيتري الاب ، وسيلفان . وقال اصحاب هذه المدرسة ، اننا لا نستطيع ان نقضي بحجة قلم على ميزات الاداء التمثيلي الرومانتيكي . فنحن سنظل دائماً في حاجة الى العاطفة المشوبة والاحساس القوي العنيف والالقاء الفخم المؤثر . على اننا سنظل كذلك ، في حاجة الى خير ما اتت به الواقعية ، في فن الاداء... وهو العمق . فليس اكثر واقعية ، عند تمثيل شخصية عطيل ، من التعمق في الاحساس بها ، ثم التعبير ، بالعمق نفسه ، عن هذا الاحساس . عندئذ نكشف من ثيابا شرشكير ، عن عطيل الانسان ، وتلك هي غاية الواقعية .

بعد هذا العرض الموجز ، نستطيع ان ندرك سبب سطحية جورج ايض في اداء الادوار التي لم يتلقها عن استاذة سيلفان . اذ بدا كطبل ذي دوي عنيف . يسم الآذان ، لا كإنسان . وذلك لانه لم يستطع ان يفهم ذلك التطور المعقد ، الذي كان يمر به المسرح الفرنسي ، خلال مدة دراسته في فرنسا .

وقد درست في الاداء التمثيلي ، وافقت مدرسة ايض ، بل نسقتها بمدة سنين ، وهي مدرسة سلامة حجازي . وقد اورد احد النقاد ، وصفاً شاملاً لهذه المدرسة ، جاء فيه :

و ان الاداء التمثيلي عند سلامة حجازي كان يتسم بالتضخم احياناً وبالتفيم . وكان صاحبه يريد ان يجعل كل ما يبدو من فوق المسرح لحناً وموسيقى . وكان الجمهور يحب هذا ويعجب به ، لسبب واحد هو ان الجمهور لا يحب ان يرى سلامة حجازي الا منشداً .

واليوم ، وقد تمرست بفنون المسرح نظراً وعملاً ... اقرروا ان سلامة حجازي في ادائه التمثيلي ، كان ميل ، مع نزعة الى الانشاد في الحوار ، الى ان يكون طبيعياً وانسانياً ؛ وكان يتأرجح بين هاتين الحالتين ، تبعاً لشخصية الدور الذي يمثله ، هذا مع جهله بأصول الالقاء الفصح ولا سيما من ناحية

تحميم الحروف ، واظهارها واضحة جلية... وكان سلامة حجازي يحسّ دوره
اعمق احساس ، ويتخيله ابداع تخيل ، ولكن وسائل الاداء التمثيلي الكامل ،
كانت تعوزه...»^(٢٩)

ونحن نرى ان العبارة العلمية لرأي هذا الناقد ، هي ان الشيخ سلامة
حجازي ، لم يكن مثلاً بل كان منشداً . وكان التمثيل وسيلة يسطعها ليقدم
لناس لوناً جديداً من الروان الشاده .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْعَلِيقَاتُ

- (١) الاهرام - العدد ٦٤٨٥ - الجمعة ٢٦ من يوليو ١٨٩٩.
- (٢) حدثني انه وقف على المسرح لأول مرة في مدرسة الحكمة ببيروت ، حيث مثل دوراً لمي صريحة « الهوام الحمراء » .
- (٣) جاء في الاهرام - العدد ٧٩٧٣ - السبت ١١ من يوليو ١٩٠٤ ما يلي ، « يتل حطرة الأديب جرجي اندي ايضاً ، مع بعض الأدباء ، رواية البرج العالي ، باللغة الفرنسية ، في مسرح زينا مساء السبت القادم . وقد تفضل سمو الخديوي ليعطها تحت رعايته ، كما بدأه من طيرة الأديب المذكور على هذا الفن الترفيه . وقد أثنى سموه عليه إذ لم انه سيخصم دخل هذه الليلة لنفسه ، ثم ينهب إلى أوروبا لينتم عن التمثيل فيها ، ويسود إلى هذا القطر ، لفتح مدرسة لنتشيل . فسي ان تال هذه الليلة خطأ كبيراً من أقبال الجمهور ، لتثبث لهذا الأديب ، ومساعدة له لتتبع قصده » .
- (٤) فابتك الأستاذ جورج ايضاً ، في ٢٤ من نوفمبر ١٩٠١ . واستقبلت منه أخبار حياته وطريقته الفني . ووجت زيادة على ذلك ، إلى مجلة الزهور ، السنة الأولى (١٩١٠) ص ٦٥ - ٦٦ . ومجلة الهلال عدد مايو ١٩١٢ ص ٤٣٦ .
- (٥) الاهرام العدد ٩٧٤١ ، الجمعة ١ من ابريل ١٩١٠ .
- (٦) سبيلات الاوربا . والاهرام في اعداد متفرقة بين ٩٧٤٧ (الجمعة ٨ من ابريل) و ٩٧٥٢ (الخميس ١٤ من ابريل ١٩١٠) .
- (٧) الاهرام - العدد ١٠٣٤٩ - الأربعاء ٣٠ من مارس ١٩١٢ .
- (٨) - - - - - الجمعة ٢٢ من - - - - -
- (٩) سبيلات الاوربا بين ٣١ من مارس و ٢٠ من ابريل ١٩١٢ .
- (١٠) الاهرام - العدد ١٠٣٩٠ - الثلاثاء ٧ من مايو ١٩١٢ .
- (١١) - - - - - الأربعاء ١٥ من مايو ، والعدد ٩٠٤٢٣ ، الجمعة ١٤ من يوليو .
- (١٢) الاهرام في اعداد متفرقة بين ١٠٤٢٧ (الأربعاء ١٩ من يوليو) و ١٠٤٩٢ (الثلاثاء ٣ من سبتمبر) .

- (١٣) الأهرام في اعداد متفرقة بين ١٠٥٨٩ و ١٠٥٠٠ .
 (١٤) » » » » » » » » » » (البث ٤ من يناير) والعدد ١٠٦٤٠
 (البث ١ من مارس ١٩١٣) .
 (١٥) الأهرام - العدد ١٠٦٤٩ - الارباء ١٢ من مارس ١٩١٣ .
 (١٦) نجد اخبار هذا الجوق منشورة في الأهرام ، في اعداد متفرقة بين ١٠٦٦١ (الجمعة ٢٨ من مارس) و ١٠٦٨٦ (البث ٢٦ من أبريل ١٩١٣) .
 (١٧) الأهرام - العدد ١٠٨٩٩ - الاثنين ٥ من يناير ١٩١٤ .
 (١٨) اخبار موحى في الاوبرا تبعتها منشورة في الأهرام في اعداد متفرقة بين ٢٣ من مارس و ١ من مايو ١٩١٤ . كما نجد تواربع الفللات في سجلات الاوبرا لسنة ١٩١٤ .
 (١٩) اخباره في هذه الفترة، منشورة في الأهرام، في اعداد متفرقة بين ١١٠٢٧ (الخميس ٤ من يوليو) و ١١١٢٢ (البث ١٢ من سبتمبر ١٩١٤) .
 (٢٠) الأهرام - العدد ١١١٦٤ - البث ٢٤ من أكتوبر ١٩١٤ .
 (٢١) » - » ١١١٦٧ - الثلاثاء ٢٧ من » » .
 (٢٢) المرحيات الثلاث الاخيرة مثلاً سنة ١٩١٥ .
 (٢٣) محمد ليومر - حيايتا للتشيلة « ص ١٣٦ - ١٣٧ .
 (٢٤) » » » - » » ١٤٣ - ١٤١ .
- Alain - Systeme des Beaux - Arts - P 151 . (٢٥)
 C . Pruffer - Drama - Arabic (Encyclopaedia of Religion and Ethics). (٢٦)
- (٢٧) توفيق الحكيم - « من مذكرات الفن والغناء » - اقرأ العدد ١٢٦ ص ٢٨ .
 (٢٨) له المثل عمر وصفي . وقد مثل مع اللبناني والفرداخي والحداوي والشيوخ سلامة وغيرهم .
 وقد كان قدراً في التشيل بنوعه الجدي والمفزي .
 (٢٩) زكي طليمات - « الشيخ سلامة حجازي » - مجلة الكواكب - ٢٧ من اكتوبر ١٩٥٠ .

الفصل التاسع

الفرق الصغيرة

١

نحدثنا فيما مضى عن الاجواق التمثيلية الكبيرة ، التي احتوت فن التمثيل ، واستمرت فيه فترة طويلة من الزمن . وقد عاش في ظل هذه الاجواق الكبيرة ، فرق تمثيلية عظيمة صغيرة ، كان ينشأ بمثل انفصل عن جوق كبير ، بدافع المنافسة او طلباً للرزق . واليك تاريخاً موجزاً لهذه الفرق :

١ - الجوق الوطني المصري - سليمان الحداد : ١٨٨٧

ومن ام هذه الفرق ، فرقة سليمان الحداد ، الذي عرفناه بمنزلة كبيراً ، ومدرباً للثلاثين ، ومدبراً لبعض الاجواق الكبيرة . وعرفناه من خلال آثار ابنه ، الكاتب المعروف نجيب الحداد .

جاء سليمان الحداد الى الاسكندرية بدعوة من بطريرك طائفة الروم الكاثوليك ، وولاه هذا شيخا الطائفة^(١) . وقد شاول في نشاط الاجواق الكبيرة ، فتل مع الحياط والترداحي واسكندر فرح ، وجورج ايض^(٢) . وكان في خلال هذه الفترات ، يستل بفرقة خاصة ، ويمثل بعض المسرحيات التي تلتها الفرق الكبيرة ، كما يمثل المسرحيات التي وضعها او ترجمها ابنه نجيب . وكان يسمى جوقه « الجوق الوطني المصري » .

وتروي «الاهرام» انه مثل مسرحية «العلم المتكلم» في تياترو البوليتيما في الاسكندرية ، في اول اغسطس (آب) ١٨٨٧^(٣٧) . وكذلك مثل « المروعة والوفاء » على هذا المسرح ، مساء السبت ١٣ من اغسطس (آب)^(٣٨) . ومثل « محاسن للصدف » مساء السبت ٢ من سبتمبر (ايلول)^(٣٩) .

ثم اقف جوقاً جديداً ، بالاشتراك مع اسكندر مسكاوي ، ومثل مسرحية « عشق الاخوين » على مسرح زيزنيا ، يوم السبت ١٨ من فبراير (شباط) ١٨٨٨^(٤٠) .

وقدم لنا في فترة عمله في المسرح ، مستقلاً عن الفرق ، معظم مسرحيات ابنه نجيب « كصلاح الدين » و « السيد » و « حمدان » و « شهداء القرام » و « السر المائل » . وكان يقتل بفرقة بين القاهرة والاسكندرية ومدن الارياف . واستمرت اخباره حتى ١٩٠٦^(٤١) .

٢ - جوق السورور الوطني - ميخائيل جوجس : ١٨٨٩

ظهر هذا الجوق حوالي منتصف سنة ١٨٨٩ . وقصر نشاطه على مدن الصعيد والارياف ، وكان يزور القاهرة والاسكندرية ، زيارات قليلة ، ويكتفي بمناطه الخاصة ، خشية منافسة الاجواق الكبيرة .

واول خبر وملاحظته ، جاء في « الاهرام » حين قدم الى اسبوط ، لتمثيل عشر ليال^(٤٢) . وقدم في هذه الحفلات مسرحيات « الملك مجتهد » ، و « الحليين الوفيين » و « عائدة » و « متوديات »^(٤٣) .

ثم انتقل الى الفيوم في شهر سبتمبر (ايلول)^(٤٤) ، ومنها توجه الى بني سويف^(٤٥) .

وقتل بعد ذلك بين المدن والقرى ، وكان يعتمد على مسرحيات الاجواق الكبيرة واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٦^(٤٦) .

٣ - جوق الكمال الوطني - علي حمدي : ١٨٩١

ظهر نشاطه حوالي سنة ١٨٩١^(١٣) . وكان يمثل مسرحيات الاجواق الكبيرة ، وكان يتجول في مدن الارياف وعواصم المديريات . واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٢^(١٤) .

٤ - جوق شبان مصر الوطني - ابراهيم حجازي : ١٨٩٤

وهذا جوق آخر من الاجواق المتنقلة . استمر نشاطه مدة طويلة ، في فترات متقطعة ، وانتهى حوالي سنة ١٩١٥^(١٥) .

٥ - جوق الاتحاد الوطني - داود سليمان : ١٨٩٤

ظهر هذا الجوق في الاسكندرية ، حوالي منتصف سنة ١٨٩٤ ، وكثف بغدادها الى مدن الارياف . واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٦^(١٦) .

٦ - الجوق الاسكندري العربي - رشيد لطيف : ١٨٩٥

ظهر هذا الجوق في الاسكندرية في اواخر سنة ١٨٩٥ . وكان عمله متصلاً ، الا انه لم يعمر طويلاً ، اذ انتهى نشاطه حوالي منتصف سنة ١٨٩٦^(١٧) .

٧ - الجوق الدمشقي - نقولا مصابني : ١٨٩٥

جاء هذا الجوق من سورية في اواخر سنة ١٨٩٥ . وكان يمثل مسرحياته المزلية في الاسكندرية والقاهرة ، ويقدم الى جانبها ، بعض الفناء والرقص السوري . واستمر نشاطه حتى سنة ١٨٩٧^(١٨) .

٨ شركة التمثيل الادبي^(١٩) - سليم وامين عطاشه : ١٨٩٦

شكّلت هذه الفرقة المسرح العربي ، فترة طويلة من الزمن ، وتخرج منها عدد كبير من الممثلين ، وتغير اسمها عدة مرات . وبدأت نشاطها في الاسكندرية وانتقلت بعد ذلك بين المدن والعواصم . وكانت من اقوى الفرق الثانوية . واستمرت حتى حوالي سنة ١٩١٥^(٢٠) ، وكانت تسافر في الصيف الى سورية ولبنان^(٢١) .

٩ - الجوق السوري الجديد - يوسف شكوي : ١٨٩٧

قدم هذا الجوق السوري ، الى الاسكندرية في اوائل سبتمبر (ايلول) ١٨٩٧^(٢٢) . وعني بتقديم المسرحيات الهزلية ، التي كانت يقوم بام الادوار فيها كامل الاصلي (جورج دخول) واستمر تمثيله حتى سنة ١٩٠٠^(٢٣) .

١٠ - مجتمع التمثيل المصري - جورج طنوس : ١٩٠٤

عاصر جورج طنوس حركة المسرح ، في اواخر القرن التاسع عشر ، وعمل في حقل النقد المسرحي وفي الصحافة ، والف وترجم ، مسرحيات كثيرة . وكان مديراً فنياً لكثير من الاغواق ، وكانت هذه الاغواق تعتمد عليه في تدريب الممثلين .

وقد ألف فرقة المشار اليها سنة ١٩٠٤ ، وقدمت هذه الفرقة كثيراً من مسرحياته ، ومنها « غوث الآمال او النسر الصغير » و « الحب الشريف » و « شهيد العرش » و « الشعب والقيصر » و « فتاة الحرية » ، وغيرها من مسرحيات الفرق الاخرى . واستمر نشاطها زهاء خمس سنوات . وانتهى في اواخر سنة ١٩٠٨^(٢٤) .

١١ - فرقة عزيز عيد : ١٩٠٧

لهذه الفرقة اهمية كبيرة في تاريخ المسرح العربي ، لأنها كانت رائدة التمثيل الهزلي في مصر ، في شكله المنظم المتقن ، ولأنها تفتقر باسم الممثل والمخرج الكبير عزيز عيد .

ويبدأ تاريخ هذا الممثل الموهوب ، في عالم التمثيل ، حين ضمه اليه اسكندر فرح ، في جوفه الذي ألفه بعد انفصال الشيخ سلامة حجازي عنه سنة ١٩٠٥ . ومنذ ذلك الحين ، حتى وفاته ، وهو يجاهد في سبيل اقامة المسرح المصري ، على اسس قومية من الدراسة والعلم والقومية . ولذا بدأ حياته بتمثيل الرواية الهزلية الفرنسية ، آملاً في ان ينتقل بها الى المسرحيات الهزلية المصرية ، ومن ثم الى الملامح المصرية الراقية ، التي تصطبغ بصبغة البلاد ، وتدور حوادثها في مصر ، ويحفل فيها المؤلف النفوس المصرية^(٢٥) .

وفي هذا الطور الذي نؤرخ له ، ظهر عزير عيد على خشبة المسرح ، في مسرحيات كان اكثرها من المزيات المترجمة او المكتبة عن الفرنسية . وبما مشه في هذه الفترة « ضربة مقرعة »^(٢٦) على مسرح عبد العزيز وذلك مساء السبت ٧ من سبتمبر (ايلول) ١٩٠٧ و«الابن الحارق للطبيعة» ، يوم السبت ٢١ من سبتمبر (ايلول)^(٢٧) . ومثل بعد ذلك على مسرح دار التمثيل العربي « مباحثات الطلاق » و « الماسون » و « ضربة مقرعة » و « ليلة الزفاف » و « جرائحوار » و « في سيل الاستقلال » وغيرها .
وانتهى تتيه في هذه المرحلة من حياته الفنية ، في اواخر سنة ١٩١٣^(٢٨) .

١٢ - الجوق المصري العربي - الشيخ احمد الشامي وأخوه : ١٩٠٨

كان الشيخ احمد الشامي ، من الممثلين الذين اُحترفوا الغناء والتمثيل مع الفرق المختلفة . ولكنه كَوّن فرقة جواله ، كانت تزور مدن الاوياف ، في قنرات مختلفة ، وتُثل مسرحيات الاجواق الكبيرة .

وقد نقلت لنا جريدة « الاهرام » اخبار تنقلاته بفرقة هذه ، فكان في طنطا في اول ديسمبر (كانون الاول) ١٩٠٨ . وفي سوهاج في يناير (كانون الثاني) ١٩٠٩ وفي جرجا في فبراير (شباط) وفي طنطا في اكتوبر (تشرين الاول) ١٩١٠ وفي حلوان سنة ١٩١٣^(٢٩) .

٢

هذه هي بعض الفرق الصغيرة ، التي اُحترفت التمثيل في هذه الفترة ، وعاشت في ظل الاجواق الكبيرة ، تلتقط مسرحياتها ، وتقتبس طرق الاخراج والتمثيل عنها .

وهناك فرق اخرى التفتنا اخباراً قليلة عنها منها :

« الجوق العربي الجديد » بادارة بشارة ملحمة (١٨٨٩)^(٣٠) و« الجوق الوطني الحر » بادارة مرخص جرجس (١٨٩١)^(٣١) ، و « الجوق الشرقي »

بإدارة أحمد أبو العدل (١٨٩١) (٣٢). و«الجوق الأدبي العربي» في الإسكندرية بإدارة فارس صادق (١٨٩٢) (٣٣) و«جوق شبان مصر» (١٨٩٧) (٣٤) و«الجوق الإسكندري العربي» (١٨٩٧) (٣٥) و«الجوق العربي المتغلب» (١٨٩٩) (٣٦)، و«جوق حبيب الياس للتبثيل المزلي»، ومعه جورج دخول (١٩٠١) (٣٧). و«شركة التبثيل»، وأعضاؤها من موظفي الحكومة في الإسكندرية (١٩٠٣) (٣٨)، و«جوق الاتفاق الوطني»، بإدارة مصطفى علي (١٩٠٤) (٣٩)، و«الجوق العربي الإسكندري» (١٩٠٤) (٤٠)، و«شركة التبثيل الكبرى» (١٩٠٥) (٤١). و«جوق زهرة الشرق» بإدارة عبده الإسكندراني (١٩٠٦) (٤٢) و«جوق مصطفى أمين» (١٩٠٧) (٤٣) و«جوق الاتحاد الوطني»، بإدارة عوض فريد ومعه الشيخ أحمد الشامي (١٩٠٧) (٤٤). و«جوق الشرق الجديد»، بإدارة الممثل المعروف عبد العزيز خليل (١٩٠٧) (٤٥). و«شركة التبثيل المصرية» (٤٦). و«جوق التبثيل الإسكندري»، بإدارة حسن محرم ومعه صالحة قاصين (١٩٠٩) (٤٧). و«جوق التبثيل المصري»، بإدارة حسن كامل (١٩١٠) (٤٨). و«جوق مصر الوطني» (١٩١٠) (٤٩). و«جمعية الاتحاد التبشيرية» (١٩١٣) (٥٠) و«جمعية أحياء التبثيل العربي» (١٩١٣) (٥١).

وبعد ، فهذا ما بلغنا من أخبار الفرق الصغيرة المحترقة ، في هذه الفترة .

وكان إلى جانب الأجواق الكبيرة والفرق الصغيرة ، فرق تمثيلية للهواة ، منها جمعيات تمثيلية ، ومنها فرق تمثيلية تنبع بمض النوادي أو الجمعيات أو المدارس . وهذا ما ستحدث عنه في الفصل التالي .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيلَاتُ

- (١) بحسب أسكندر الملوّف - «الفرز التاريخيّة في الإبرة اليانچية» ج ٢ ص ٨.
- (٢) توليق حبيب - «تاريخ التنثيل المصري» المجلد الثامنة - مجلة السّار ١٩٢٨.
- (٣) الأهرام - العدد ٢٨٨٤ - الأربعاء ٣ من أغسطس ١٨٨٧.
- (٤) - - - «٢٨٩٢ - الجمعة ١٢ من أغسطس ١٨٨٧.
- (٥) - - - «٢٩٠٥ - ٣٠ من أغسطس ١٨٨٧.
- (٦) - - - «٣٠٤٣ - ١٤ من فبراير ١٨٨٨.
- (٧) تجد أخبار نشاطه للتنثيل في الأهرام الأعداد :
 ٤٤٧٤ ، ٤٤٨٧ ، ٤٥٢٣ ، ٤٥٣٠ ، ٤٥٣١ ، ٤٥٣٤ ، ٤٥٥٠ ، ٤٥٥١ ، ٤٥٦٠ ،
 ٤٥٧٩ ، ٤٥٨١ ، ٤٥٨٤ ، ٤٥٨٥ ، ٤٥٨٧ ، ٤٥٨٨ ، ٤٥٨٩ ، ٤٥٩٠ ، ٤٥٩٣ ،
 ٤٥٩٤ ، ٤٥٩٧ ، ٤٥٩٩ ، ٤٦٠٢ ، ٤٦٠٣ ، ٤٦٠٥ ، ٤٦٣٣ ، ٤٦٤٧ ، ٤٦٥٠ ،
 ٤٦٦١ ، ٤٦٦٣ ، ٤٦٦٨ ، ٤٦٧٥ ، ٤٦٩٦ ، ٤٦٩٩ ، ٤٧٨٢ ، ٤٧٨٣ ، ٤٧٦٦ .
 (٨) الأهرام - العدد ٣٤٨٢ - ٣٠ من يوليو ١٨٨٩ .
 (٩) - - - الأعداد ٣٤٨٩ ، ٣٤٩١ ، ٣٤٩٥ ، ٣٤٩٦ .
 (١٠) - - - «٣٥١٤ ، ٣٥١٦ ، ٣٥١٩ .
 (١١) - - - «٣٥٢٨ ، ٣٥٣١ ، ٣٥٣٤ ، ٣٥٣٦ .
 (١٢) - العدد ٥٥٢٠ - الأربعاء ٢٠ من مايو ١٨٩٦ .
 (١٣) - - - «٣٩٨٥ - ١١ أبريل ١٨٩٦ .
 (١٤) - الأعداد : ٤٠٠٨ ، ٤٠٩٩ ، ٤٢٦٥ ، ٤٣٣٤ ، ٤٣٨٨ ، ٤٤٩١ ،
 (١٥) - - - «٤٩٦٣ ، ٤٩٧٢ ، ٥٠٠٨ ، ٥٠١٦ ، ٥٠٠٥ ، ٦١٨٤ ،
 ٦٣٨٥ ، ٦٩٤٨ ، ٧٢٧٤ ، ٧٩٠٤ ، ٨٠٦٣ ، ٨١٨٨ ، ٨٣٨٨ ، ٨٤٤٦ ، ٨٩٠٥ ،
 ٩١٨٦ ، ٩٢٥١ ، ٩٤٤٠ ، ٩٦٠٦ .
 (١٦) الأهرام - الأعداد : ٤٨٨٧ ، ٤٨٩٧ ، ٤٩٠٤ ، ٤٩١٥ ، ٤٩٢٦ ، ٤٩٢٣ ،
 ٤٩٢٦ ، ٤٩٣٣ ، ٤٩٣٧ ، ٥١٣٨ ، ٥٣٥٢ ، ٥٤٨٨ .
 (١٧) أخبارة متفرقة في الأهرام بين العدد ٥٣٤٨ و ٥٤٦٢ .
 (١٨) - - - «٥٣٩٢ (١٢ من ديسمبر ١٨٩٥) والعدد
 ٥٨٠٥ (٣٠ من أبريل ١٨٩٧) .
 (١٩) أصبح اسمها في يده : «جوق التنثيل المصري» .
 (٢٠) أخبارها في الأهرام بين العدد ٥٥٢٢ و ١٠٦٩٨ . وعجبة اللّلال - السنة الخامسة
 ص ٣٥٤ .

(٢١) الأهرام - البلد ١٩١٧ (الخميس ٢٧ من أكتوبر ١٩١٠) والبلد ١٠٤٢٥ (١٧ من يونيو ١٩١٢) .

(٢٢) الأهرام - البلد ٥٩١٥ - ٧ من سبتمبر ١٨٩٧ .
 (٢٣) أخباره متوفرة في الأهرام بين البلد ٥٩١٧ والبلد ٦٦٤٩ .
 (٢٤) أخبارها في الأهرام بين البلد ٨١١٠ والبلد ٩٣٤٥ .
 (٢٥) عهد يمو - « حياتنا التنشيطية » - ص ١٦٢ .
 (٢٦) الأهرام - البلد ٨٩٦٢ - البيت ٧ من سبتمبر ١٩٠٧ .
 (٢٧) - - - - - ٨٩٧٢ - الخميس ١٩ من « » .
 (٢٨) تجد أخباره في هذه الفترة في الأهرام ، بين البلد ٨٩٨٣ و ١٠٨١٠ .
 (٢٩) تجد أخباره في الأهرام في الأعداد ٩٣٨١ ، ٩٤٠٤ ، ٩٩١٠ ، ١٠٨١٠ .
 (٣٠) الأهرام - البلد ٣٤٠٨ - ٣ من مايو ١٨٨٩ .
 (٣١) - - - - - ٤٠٠٨ - ٢٨ من أبريل ١٨٩١ .
 (٣٢) - - - - - ٤٠٤٤ - ١٢ من يونيو ١٨٩١ .
 (٣٣) - - - - - ٤٢٧٩ - ٢٢ من مارس ١٨٩٢ .
 (٣٤) - - - - - ٥٧٦٥ - ١١ من مارس ١٨٩٧ والبلد ٥٩٣٩ (٥ من أكتوبر ١٨٩٧) .

(٣٥) الأهرام - البلد ٥٧٣٩ - ١١ من يونيو ١٨٩٧ .
 (٣٦) - - - - - ٦٥٥٢ - ٧ من أكتوبر ١٨٩٩ ، والبلد ٦٥٦٣ - ٢١ من أكتوبر .

(٣٧) الأهرام - البلد ٧٠٨٩ - ١٦ من يوليو ١٩٠١ .
 (٣٨) - - - - - ٧٧٧٨ - ٢٠ من أكتوبر ١٩٠٣ .
 (٣٩) - - - - - ٧٨٩٨ - ١٠ من مارس ١٩٠٤ .
 (٤٠) - - - - - ٧٩٣٢ - ٢٣ من أبريل « » .
 (٤١) - - - - - ٨٣٣٠ - ١٤ من أغسطس ١٩٠٥ .
 (٤٢) - - - - - ٨٥٢٦ - ٥ من أبريل ١٩٠٦ .
 (٤٣) - - - - - ٨٨٣٦ - ١٢ من « » ١٩٠٧ .
 (٤٤) - - - - - ٨٩٥٥ - ٣٠ من أغسطس « » .
 (٤٥) - - - - - ٩٠٣٨ - ٩ من ديسمبر « » .
 (٤٦) - - - - - ٩٠٤٥ - ٩ من أغسطس ١٩٠٩ .
 (٤٧) - - - - - ٩٦٣٩ - ٢٧ من نوفمبر « » .
 (٤٨) - - - - - ٩٧٧٤ - ١١ من مايو ١٩١٠ .
 (٤٩) - - - - - ٩٧٨١ - ١٩ من « » « » .
 (٥٠) - - - - - ١٠٦٩٩ - ١٣ من « » ١٩١٣ .
 (٥١) - - - - - ١٠٧٢٣ - ٢٠ من يوليو ١٩١٣ .

الفصل العاشر

مشرح الهواة

الهواة هي الخطوة الاولى نحو الاحتراف. وقد كانت وما تزال في مختلف بلدان العالم ، المدرسة التي تقدم للمسرح خبر وجاله . فبدأ الهواة ، يقوم على الميل الجارف والرغبة الشديدة ، وهما كفيلا أن يجعل الفنان يستهين بالمعوقات التي تقترض سيده ، والتعبود التي تكبل حيويته ، وهذا يتنامى ما تقرضه عليه عادات المجتمع وتقاليد ، ويدوس بجرأة وقوة ، كل العوائق التي قد تحول بينه وبين بلوغ غايته ، وتحقيق طلبته . ويجزي في سيده غلصاً متحمساً ، حتى يحقق المثل الثنية التي يسمي اليها .

ولو استعرضنا تاريخ المسرح في العالم عامة ، وتاريخ مسرحنا العربي خاصة ، لوجدنا ان كبار الممثلين ، كانوا في اول حياتهم هواة ، احبوا فن التمثيل ، ووجدوا من استعدادهم وظروفهم بعد ذلك ما يساعدهم على الاحتراف .

مكذلك كان مارون النقاش وسليم النقاش والنجاني وسلامة جبجزي وجوج ابيض وعزيز عيد وعبد الرحمن رشدي ومحمد تيمور ونجيب الريحاني ويوسف وهي ، وسوام ممن تربوا على عرش المسرح العربي فترة طويلة من الزمن .

وهكذا بدت الهواة في كل بقعة من بقاع الارض ، انهم المجددون دائماً

وان قرائحهم كانت ولا تزال مهيبة الوحي الفني ، والمصدر الذي تنبعث عنه
مختلف الاخواء والالوان التي يسري فيها الفن ويصطبغ بها الفن ، وانه اذا
كان للمعترفين فضل المثارة والاستكمال ، فإن لهواة وحدهم فضل السبق
والخلق الاول ^(١١)

وقد ظهرت جهود الهواة ، في فن التمثيل ، في هذه الفترة ، على شكل
جمعيات واندية للتمثيل ، او على شكل فرق تتبع بعض الاندية والجمعيات
والمدارس . وسنعرض فيما يلي ، لتاريخ هذه التشكيلات الفنية بإيجاز ، معتمدین
على المراجع القليلة التي بين ايدينا .

(١) جمعيات التمثيل

١ - جمعية المعارف الادبية : ^(١٢)

يرجع لتاريخ هذه الجمعية الى حوالي سنة ١٨٨٥ ، حين قام جماعة من الهواة
المتقنين ، « جلهم من موظفي مصلحة البكّة الحديد والبريد فأنشأوا اول
هيئة لهواة المسرح في مصر برئاسة المرحوم محمود رزقي . واطلقوا عليها اسم
«نادي المعارف» وكان الغرض منها ادخال العنصر المصري في المسرح ، وترك
الطريقة القديمة التي سار عليها النقاش والفرداعي والخياط وغيرهم » ^(١٣) .

وقد عثرنا على بعض اخبار نشاط هذه الجمعية . فقد مثلت في ١٩ من مايو
(ايار) ١٨٨٧ ، مسرحية « المروعة والوفاء » ، وخصصت ريعها لبعض
المشروعات الخيرية ، وعُتِيَ فيها عبد المحمي ^(١٤) . ومثلت « مقريبات »
في الاوبرا ، مساء السبت ١٦ من ابريل (نيسان) ١٨٨٩ ^(١٥) . ومثلت « بطل
تاليا » ، لحساب الجمعية الخيرية السورية الارثوذكسية ، في ١٩ من ابريل
(نيسان) ١٨٩٦ ^(١٦) .

ومثلت في الاوبرا في ٣٠ من ابريل (نيسان) ١٨٩٦ ^(١٧) . ومثلت بعد
ذلك « البطل المجهول » في مسرح زيننا ، يوم الخميس ١٢ من ابريل (نيسان)

١٩٠٠ ، ومثلت « بطرس الاكبر » و « سميراميس » وغير ذلك ، ولم تصلنا
أخبارها بانتظام . وانتهى نشاطها ، حسب ما وصل إلينا من أخبارها ، سنة
١٩٠٨^(١٨) .

٢ - جمعية الابتهاج الادبي :

وقد ذكرها زيدان في تاريخ آداب اللغة العربية ، قال :

« انشئت في الاسكندرية سنة ١٨٩٤ ، فيها مستخدمو البوسطة المصرية
برئاسة سليم عطالله وموضوعها منع اعضائها من تمضية ساعات الفراغ في اماكن
القهو . وان يجتمعوا نقوداً يؤلفون بها جوقاً يمثل روايات ادبية يحضرها عائلات
الاعضاء فقط . فلا يضي شهر الا مثلاً رواية . وقد ظلت عاملة اعواماً عديدة
ورئيسها الآن صاحب جوق للتشيل في الاسكندرية »^(١٩) .

وقد عثرنا على بعض أخبارها ، في جريدة « الاهرام » . فقد جاء فيها
انها مثلت مسرحية « عاقبة الحسد » على مسرح الفردادحي في الاسكندرية^(٢٠) ،
وكذلك مثلت مسرحية « هرون الرشيد مع خليفة الصيد » يوم الجمعة ٩ من
نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٩٤^(٢١) . ومثلت في الشهر الذي تلاه مسرحية
« عائدة »^(٢٢) .

ومثلت في شهر فبراير (شباط) ١٨٩٥ مسرحية « شالمان »^(٢٣) وفي
مارس (آذار) « هرون الرشيد مع خليفة الصيد »^(٢٤) . وفي ابريل (نيسان)
مثلت « فراق العاشقين » ، وفي مايو (ايار) « عاقبة الحسد » وفي يونيو (حزيران)
« صلاح الدين الايوبي » وفي يوليو (تموز) « عطيل » . واستمرت على هذا
المنوال ، تقدم في كل شهر مسرحية وعاشت فترة طوية من الزمن ، وتقلب
عليها مدبرون مختلفون^(٢٥) .

٣ - جمعية الترقى الادبي - بإدارة محمد منجي خيرالله :

انشئت في الاسكندرية حوالي ١٨٩٤ . ومثلت في يوم الاحد ٩ من
ديسمبر (كانون الاول)^(٢٦) في مسرح نيزنيا مسرحية « افانت الطرب في

عجائب المعجب وشجاعة العرب » ومثلت بعد ذلك مسرحيات كثيرة منها
« تهذيب القرام » و « كيلوباترة » و « مجنون ليلى » (١٧) .

٤ - جوق الفلاح الوطني - بإدارة ابراهيم احمد :

ظهر حوالي ١٨٩٥ ، ومثل في سمود مسرحية « كيلوباترا » ، في شهر
أبريل (نيسان) (١٨) .

٥ - جمعية السراج المنير :

انشئت في الاسكندرية حوالي سنة ١٨٩٥ . ومثلت مسرحية « الشاب
المحمود » في الملعب العباسي في ديسمبر (كانون الاول) (١٩) . ومثلت
مسرحية « الشيخ علي الكاتب » في مايو (ايار) ١٨٩٦ (٢٠) و « عمارن الزهور »
في ٤ من اكتوبر (تشرين الاول) (٢١) ، وهما من تأليف محمد علي عزوز احمد
مؤسسيها . ومثلت مسرحية « بلوغ الامل » تأليف جرجس سعد في شهر
فبراير (شباط) ١٨٩٧ (٢٢) ، وغير ذلك (٢٣) .

٦ - جمعية الاتفاق :

ظهرت في الاسكندرية حوالي سنة ١٨٩٦ . ومثلت مسرحية « ابو الحسن
المفتل » لمارون النقاش ، في المسرح العباسي ، يوم السبت ٢٨ من مارس (آذار)
١٨٩٦ (٢٤) ومثلت مسرحية « الشجاع الجبان » يوم السبت ١٠ من أبريل
(نيسان) (٢٥) و « شهامة العرب » يوم السبت ٢ من مايو (ايار) (٢٦) .

٧ - جمعية زهرة العائلات :

ظهرت في الاسكندرية حوالي سنة ١٨٩٧ . ومثلت « شاولان » على
مسرح الحمراء يوم الثلاثاء ٢٢ من يونيو (حزيران) (٢٧) . وكانت قتل في كل
شهر مسرحية . وقد مثلت بعد ذلك « هملت » و « الظلوم » و « صلاح
الدين » و « حدائق » و « شهيدة العفاف » و « جوديت » و « هروث
الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد » وغير ذلك . واستمرت الى اواخر
سنة ١٨٩٨ (٢٨) .

٨ - جمعية محي التمثيل :

ظهرت في الاسكندرية، حوالي سنة ١٨٩٩ . ومثلت في مسرح « عدن » مسرحية « روميو وجوليت » يوم الاحد ٢٣ من ابريل (نيسان) ١٨٩٩^(٢٩) . وكانت تمثل مسرحية في كل شهر .

ومثلت بعد ذلك « يوديت » و « حداث » و « مراة الحناء » و « الكذوب » و « اوتيلو » وغيرها . وانتهى نشاطها حوالي اواخر سنة ١٨٩٩^(٣٠) .

٩ - علال الملل الادبي التمثيلي :

ظهر في القاهرة سنة ١٩٠٤ . وكان تمثله متقطعاً . ومثل مسرحية « الملك المتلامي » ، وقد اقتبسها عن ريجوليوتو احمد كامل رياض ، وذلك يوم الاثنين ١٤ من نوفمبر (تشرين الثاني) ، على مسرح عبد العزيز^(٣١) . وانتهى تمثله في اوائل سنة ١٩٠٥^(٣٢) .

١٠ - جمعية احياء التمثيل :

تأسست في الاسكندرية في اغسطس (آب) سنة ١٩٠٣^(٣٣) .

١١ - المجتمع الاخوي التمثيلي :

ظهر حوالي سنة ١٩٠٥ . ومثل مسرحية « طارق بن زياد » تأليف عبد الحق حامد ، وترجة قلمي عزمي ، وذلك في يوم الاثنين ٦ من فبراير (شباط) ١٩٠٥^(٣٤) .

١٢ جمعية تربي التمثيل العمومي :

ظهرت في سنة ١٩٠٨ . وكان نجيب الريحاني من مؤسسيها وقد بسط طابعتها في كتاب ارسله الى جريدة الاهرام ، قال :

« لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذي ينمي الشعور والمواطف . ولما كان هذا الفن ساقطاً لا يلتفت اليه في القطر المصري ، بعكس البلاد الاروپية عزمنا بمجولة تعالي على احياء هذا الفن بكل قوانا ، نحن بعض المتخرجين من

المدارس الثانوية ، وبعض المستخدمين في القاهرة . واتيناكم بهذه العجالة آمليين ان تبدوا آراءكم في هذا الصدد .

ثم اتنا عزمنا ايضاً على انشاء جمعية للخطابة ، تنعقد في كل اسبوع مرة . ونحن الآن على وشك انتهاء هذا العمل وكل آت قريب . فأملنا ان تحمّلوا اهل العلم والادب . كما اتنا سننشر على صفحات الجرائد موعد افتتاح هذه الجمعية ، ونرسل لارباب الادب اوراقاً للضور » (٣٥)

وقد استهلت الجمعية نشاطها، بتشييل مسرحية « شهيدة العفاف » في مسرح عبد العزيز في القاهرة، وذلك في يوم الجمعة ١٠ من يوليو (تموز) (٣٦) ، وكانت حفلة خاصة للصحفيين . وقد أعادت تشييلها في يوم الاحد ١٢ منه (٣٧) . وكانت الجمعية تنشط في الصيف وتقفز في الشتاء لأن اعضاءها كانوا من الطلبة والموظفين (٣٨) .

١٣ - جمعية التمثيل الوطني :

ظهرت في اواخر سنة ١٩٠٨ . وكانت تضم بعض الشبان المثقفين . وغايتها ترقية فن التمثيل (٣٩) . وقد مثلت في يناير (كانون الثاني) ١٩٠٩ ، مسرحية « حياة الوزراء » (٤٠) .

١٤ - جمعية انصار التمثيل :

كانت هذه الجمعية ، اول منظمة للهواة ، قامت لاحياء فن التمثيل العربي على اسس متينة من الفن الصحيح . وقد بدأت فكرة هذه الجمعية عند شبان من الهواة ، بينهم عبد الرحمن رشدي وداود عصمت ومحمد عبد القدوس ومحمد شريف وصفي ومحمود خيرت ومحمد عبد الرحيم ومحمود مراد وسليمان نجيب وغيرهم . وكان بين هؤلاء الهامى والطبيب والاستاذ (وابن الذوات) الذي لا ترضى أسرته عن ظهوره على المسرح ، وتنتظر الى التمثيل والممثلين نظرة استهانة واحتقار .

وكانت غاية هؤلاء الشبان ، ارساء قواعد الفن الصحيح ، وتثقيف الشعب

عن طريق المسرحيات الموضوعية ، التي تدور حول فكرة خاصة ، هم الجمهور وتعتبر عن بعض احاسيه او تحمل طرفاً من مشكلاته^(١١) .

وقد عقدت الجمعية اول اجتماعاتها في أواخر سنة ١٩١٢ . وشرعت في اخراج مسرحية « دافيد جريك » (David Garrick) ^(١٢) . وفي اوائل سنة ١٩١٤ انتخب الاعضاء محمد عبد الرحيم ، رئيساً للجمعية . وكان من اعضائها آنذاك محمد تيسور وابراهيم رمزي ، وهما من رواد كتابة المسرحية المصرية . وقد اشرف جورج ايض على اخراج هذه المسرحية ، وكلفت بمد الاعضاء بمعلوماته الفنية ، التي تلقاها في فرنسا . وقد مثلت هذه المسرحية في اواخر سنة ١٩١٤ . والحقيقة التي لا تنكر ، ان هذه الجمعية كان لها اثر كبير في توجيه المسرح المصري ، نحو الموضوعية والاقليمية . وظهر اثرها فيما بعد في المسرحيات التي مثلتها ، وفي مسرحيات الفرق الاخرى التي تقروعت عنها - كثرة عبد الرحمن رشدي - ، او عاشت في ظلها وتأثرت خطاها ، واقتبست افكارها وآراءها . ولترك الآن هذه الجمعية ، ونشاطها واثرها في المسرح العربي في مصر ، على ان نعود اليها ثانية عندما ندوس المسرح العربي بين الحريين .

(٢) فرق النوادي والجمعيات والمدارس

والى جانب تلك الفرق التمثيلية المنظمة ، التي كان يؤلفها هواة ، كانت النوادي والجمعيات والمدارس تعنى بالتمثيل ، لغايات ترفيهية وثقافية ، وباعتبارها موقداً من موادها المالية .

ولا تعيلنا المراجع التي بين ايدينا على حصر نشاط هواة في هذا المجال ، ولا نحاول ذلك ، لان مثل هذا النشاط لم يأت مجديداً في المجال الفني العام ، وليس لنا ان نخرج منه ذلك ، فقد كانت هذه الفرق العابرة ، تولد لتتو في ساعتها ، وهي في هذه الساعة التي تعيشها ، تستمد حياتها من الاجواق المحترقة ، او من الفرق التمثيلية الهاوية ، التي كانت تشغل خشبة المسرح المصري

آنذاك . ولما أودعنا ان نشير الى نشاطها ، وات نؤرخ لبعض منها ، استغفاه
للمصورة العامة ، واداء حتى التاريخ علينا .

ولقدنا المراجع التي عثرنا عليها ، ان « الجمعية الخيرية المادونية » مثلت
مسرحية عائدة في الاوبرا ، مساء الاربعاء ٦ من مارس (آذار) ١٨٨٧^(٤٣) .
وكذلك مثلت فرقة للهواة في طنطا، مسرحية « حفظ الوداد » في شهر ابريل
(نيسان) ١٨٨٨^(٤٤) . ومثلت « جمعية روضة الادب » في المنصورة ،
مسرحية « تسلية القلوب في ميروب » ، وقد ترجمها القاضي محمد علي عن
فولتير ، وذلك في شهر يناير (كانون الثاني) ١٨٨٩^(٤٥) ، كما مثلت مسرحيتي
« القبول السعيد » و « تبعية العفاف » في شهر مايو (ايار)^(٤٦) . ومثلت « جمعية
تهذيب للشبان » في اسيوط مسرحيتي « حفظ الوداد » و « القوية الوطنية » في
شهر يوليو (تموز) ١٨٩٠^(٤٧) . ومثلت جمعية « البروة الوثقى » في الاسكندرية ،
مسرحية « الزباء » ، في شهر اكتوبر (تشرين الاول) سنة ١٨٩٢^(٤٨) ، كما
مثلت مسرحية « غرائب الصدف » ، في شهر اغسطس (آب) ١٨٩٥^(٤٩) .

ومثلت « جمعية الصدق المباني » في الاسكندرية مسرحية « الصدق بالعبادة
المعروفة بهادون الرشيد مع غانم بن ايوب »^(٥٠) . ومثلت « جمعية شعراء الآداب »
في الاسكندرية ، مسرحية « جابر عذرات الكرام » ، على مسرح القرداسي ،
وذلك في شهر يوليو (تموز) ١٨٩٦^(٥١) . ومثلت « جمعية الاخلاص » في
الاسكندرية . مسرحية « خاتم العقيق » وغنى فيها عبده المحولي ، وذلك في شهر
نوفمبر (تشرين الثاني) ١٨٩٥^(٥٢) . ومثلت « جمعية زهرة الآداب » بدمهور ،
مسرحية « شاولان » ، في شهر سبتمبر (ايلول) ١٨٩٦^(٥٣) . كما مثلت مسرحيتي
« اندوماك » و « فتاة العصر المباني » ، في سبتمبر (ايلول) ١٨٩٧^(٥٤) .
ومثلت « الجمعية الخيرية » في المنيا مسرحيتي « السلطان محمد الفاتح » و « الاميرين »
في شهر يوليو (تموز) واغسطس (آب) ١٨٩٧^(٥٥) . ومثلت « جمعية مشارق
التدين » مسرحية « الملك ايلدوس » في شهر يوليو (تموز) سنة ١٨٩٨^(٥٦) .
وكذلك مثلت « جمعية العهد الوثيق » في منوف مسرحية « عاقبة القند » في
شهر يوليو (تموز) سنة ١٩٠٠^(٥٧) . ومثلت « جمعية الاتحاد المصري » ، في

القاهرة ، مسرحية « التمس » في أغسطس (آب) ١٩٠٣^(٥٨) . ومثلت
مسرحية «الموى العذوي» في شهر أكتوبر (تشرين الثاني)^(٥٩) . ومثلت «جمعية
الاتحاد الشرقي الادبية» في القاهرة مسرحية « الملك العادل الظاهر بيوس » ،
في شهر فبراير (شباط) ١٩٠٤^(٦٠) . كما مثلت مسرحية « نكبات الموى »
في شهر يناير (كانون الثاني) ١٩٠٥^(٦١) . ومثلت «جمعية الرابطة الاسلامية»
مسرحية «عنترة بن شداد» في القاهرة في شهر مارس (آذار) ١٩٠٥^(٦٢) .
ومثلت «جمعية النهضة الادبية الحيرية» مسرحية « محمد علي » في القاهرة ، في
شهر (مايو) ١٩٠٥^(٦٣) . ومثلت جمعية «الالة الادبية» في القاهرة ، مسرحية
« مصر للمصريين » في أغسطس (آب) ١٩٠٩ ، وكذلك مثلت مسرحية
« شهيدة العفاف » في شهر سبتمبر (ايلول) ١٩١١^(٦٤) .

هذه امثلة اختارناها من اعمال فرق الجمعيات ، في حقل التمثيل ، في هذه
الفترة . وكذلك كانت المدارس ، بين الحين والحين تقدم بعض المسرحيات
لأغراض ترفيهية او خيرية ، وكانت العادة ، كما ذكرنا آنفاً ، ان تختم بعض
المدارس ، سنتها الدراسية ، بحفلة تمثيلية . واليك امثلة مما مثل في المدارس
المصرية في اواخر القرن الماضي واولئل هذا القرن :

لعل اول نشاط مدعوي يذكر في حقل التمثيل ، هو ما قام به تلاميذ
المدسة الحيرية الاسلامية في اوائل حكم توفيق ، حين مثلوا مسرحيتي «الوطن»
و « العرب » من تأليف عبد الله نديم ، مدير المدسة آنذاك . وكانت الغاية
من تمثيل هاتين المسرحيتين ، تمرين الطلاب على اساليب الخطابة والجدل ،
وبث روح الفكرة والوطنية في نفوسهم . وفي ذلك يقول احمد سمير ، صديق
النديم :

« ولهذا الغرض بعينه ، اختار المترجم ان يمثل بالاسكندرية في الملهي
الاكبر (تياترو زيزنيا) ، حالة البلاد وكيف يكون الوصول الى الشهامة
والمروعة ، فأنشأ روايتيه المشهورتين باسم « الوطن » و « العرب » ومثلتهما هو
وتلامذته في ذلك الملهي »^(٦٥) .

ومثلت كذلك مدرسة الروم الكاثوليك بالقاهرة ، مسرحية « بطرس الاكبر » تأليف تادوس وهي ، في يناير (كانون الثاني) ١٨٨٤^(٦٦) . ومثلت هذه المسرحية أيضاً مدرسة جمعية الموزين القبطية ، في شهر مايو (ايار) ١٨٨٧^(٦٧) . ومثلت مدرسو « القوز التوفيقي » في بنها ، بعد الامتحان ، مسرحية ادبية ذات اربعة فصول^(٦٨) ، في مسايو (يار) ١٨٨٦ . ومثلت المدرسة الخيرية القبطية بالنصورية ، مسرحية من تأليف لم تادوس ، عقب الامتحان ، وذلك في اواخر مايو (ايار) ١٨٨٦^(٦٩) . ومثلت مدرسة المساعي الخيرية القبطية بطنطا ، مسرحية عربية ، تأليف شكر رباط ، بعد الامتحان ، وذلك في اوائل يونيو (حزيران) ١٨٨٦^(٧٠) . وكذلك مثلت مدرسة القوز التوفيقي ، مسرحية « هارون الرشيد او ابي الحسن المقتل » ، وذلك في مارس (آذار) ١٨٨٧^(٧١) .

وجاء في الاهرام ما يلي :

« في ١٢ من ابريل (نيسان) ١٨٨٨ ، جرى امتحان مدرسة كوم حمادة الخيرية الحرة ، وقد مثل الطلبة رواية « سيدنا معاوية مع عبد الملك ابن مروان » ورواية « سيدنا عمر مع الاعرابي القاتل وضياة ابي ذر » ، فسر الحضور لذلك »^(٧٢) .

ومثل طلاب مدرسة النجاح التوفيقية ، مسرحية « الملك هرمس » بمناسبة الامتحان ، وذلك في مايو (ايار) ١٨٨٨^(٧٣) .

وجاء في الاهرام ايضاً :

« سيئلت لتلامذة مدرسة جمعية الآداب المصرية في تياترو الاوبرا الحديوية في يوم الخميس القادم في شهر ابريل (نيسان) ، رواية عجائب القند . وهي رواية ادبية طليعة الانشاء جمية المصاوات مفيدة الرموز لمؤلفها الاديب بطرس افندي شلقون رئيس هذه الجمعية »^(٧٤) .

ومثلت مدرسة الفرير بالنصورية في ابريل (نيسان) ١٨٩٠ ، مسرحية هزلية ، بمناسبة افتتاحها^(٧٥) .

واحتفلت مدرستنا الآباء الأفريقيين بختام السنة المدرسية، فقدمتا مسرحيات تمثيلية ومحاورات أدبية (٧٦) .

وكذلك احتفلت المدرسة الأموية بطناً بختام عامها المدرسي ، ومثل طلبتها إحدى المسرحيات (٧٧)

وبعد ، فهذه أمثلة قليلة ، مما جعناه من أخبار التثليل في المدارس في هذه الفترة. اقتصرنا عليها للتثليل لا للاستقصاء . وبها نختم تاريخ المسرح العربي في هذه الفترة ، بعد أن انتقلنا به من لبنان وسورية حيث بذوت بذوره الأولى ، الى مصر ، حيث نما واشتد عوده . وقد وجدت أن هذه الفترة ، كانت مقدمة للفترة التالية ، التي بدأت بعد الحرب العظمى الأولى ، والتي انتقل فيها المسرح العربي ثقته الثانية، التي خطا فيها خطوة واسعة نحو الالتحاق والاستقلال بعد أن قضى فترة طويلة من التجارب والاختبارات والتقليد .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْتَعْلِيْقَاتُ

- (١) « البوئيل ألفي لجمية اصار التثليل والثناء » - ص ١٣ .
- (٢) ذكرها زيدان بين الجمليات التثيلية (تاريخ آداب اللغة العربية ج ٤ - ص ٨٧) .
- (٣) المرجع السابق في الحامش رقم (١) - ص ١٨ .
- (٤) الاهرام - العدد ٢٨٢٠ - ١٧ من مايو ١٨٨٧ .
- (٥) - - - « ٣٣٨٧ - ١٦ » - أبريل ١٨٨٩ .
- (٦) - - - « ٥٤٧٦ - ٢٦ » - مارس ١٨٩٦ .
- (٧) سجلات الاوبرا الحديوية لسنة ١٨٩٦ .
- (٨) الاهرام - العدد ٩٢٣٧ - ٥ من اغسطس ١٩٠٨ .
- (٩) زيدان - « تاريخ آداب اللغة العربية » ج ٤ - ص ٨٧ .
- (١٠) الاهرام - العدد ٥٠٣٨ - الاثنين ٨ من أكتوبر ١٨٩٤ .
- (١١) - - - « ٥٠٩٤ - الخميس ٨ » - نوفمبر - - -
- (١٢) - - - « ٥٠٩١ - الاثنين ١٠ » - ديسمبر - - -
- (١٣) - - - « ٥١٤٧ - الجمعة ١٥ » - فبراير ١٨٩٥ .
- (١٤) - - - « ٥١٧٢ - الثلاثاء ١٩ » - مارس - - -
- (١٥) نجد سائر اخبارها في اعداد متفرقة من الاهرام بين العدد ٥٢٠٣ و ٥٦٣٤ .
- (١٦) الاهرام - العدد ٥٠٨٩ - ٧ من ديسمبر ١٨٩٤ .
- (١٧) نجد بقية اخبارها في اعداد متفرقة من الاهرام منها : ٥٣٩٣ ، ٥٤١٠ ، ٥٦٢٥ ، ٥٧٢١ ، ٥٧٤٩ وغيرها .
- (١٨) الاهرام - العدد ٥٢٠٤ - ٣٠ من أبريل ١٨٩٥ .
- (١٩) - - - « ٥٢٩٨ - ١٩ » - ديسمبر ١٨٩٥ .
- (٢٠) - - - « ٥٥١٢ - ٩ » - مايو ١٨٩٦ .
- (٢١) - - - « ٥٦٣٤ - ٣ » - أكتوبر ١٨٩٦ .
- (٢٢) - - - « ٥٧٤٥ - ١٣ » - فبراير ١٨٩٧ .
- (٢٣) نجد بقية اخبارها في الاهرام - الاعداد : ٥٨٨٣ ، ٦٠١٩ ، ٦٤٥٠ .
- (٢٤) الاهرام - العدد ٥٤٧٨ - ٢٨ من مارس ١٨٩٦ .

- (٢٥) الأهرام - العدد ٥٤٨٧ - ٩ من أبريل ١٨٩٦ .
 (٢٦) - - - ٥٥٠٦ - ٢ - مايو - .
 (٢٧) - - - ٥٨٤٨ - ٢١ - يوليو ١٨٩٧ .
 (٢٨) تجد أخبارها في الأهرام الأعداد : ٥٨٢٧ ، ٥٨٨٣ ، ٥٩٠١ ، ٥٩٤٨ ، ٥٩٨٨ ، ٦٠٤٦ ، ٦٠٦٩ ، ٦٠٧٥ ، ٦١٣٥ ، ٦١٥٠ ، ٦١٩٤ وغيرها .
 (٢٩) الأهرام - العدد ٦٤١٠ - الاثنين ٢٤ من أبريل ١٨٩٩ .
 (٣٠) تجد أخبارها في الأهرام - الأعداد : ٦٤٢٨ ، ٦٤٥٦ ، ٦٥٠١ ، ٦٦٥٤ ، ٥٦٥٦ .

- (٣١) الأهرام - العدد ٨١٠٤ - الاثنين ١٤ من نوفمبر ١٩٠٤ .
 (٣٢) تجد أخبارها في الأهرام - العدد ٨١٢٣ ، و ٨١٨٤ .
 (٣٣) مجلة الهلال - السنة ١٣ (١٩٠٤) - ص ١٩١ .
 (٣٤) الأهرام - العدد ٨١٧٥ - الاثنين ٦ من فبراير ١٩٠٥ .
 (٣٥) - - - ٩١٧٧ - الأوباء ٢٧ - مايو ١٩٠٨ .
 (٣٦) - - - ٩٢١٤ - ٩ من يوليو ١٩٠٨ .
 (٣٧) - - - ٩٢١٦ - ١١ - - - .
 (٣٨) - - - ٩٤٢١ - ١٣ - مارس ١٩٠٩ .
 (٣٩) - - - ٩٣٤١ - ٧ - ديسمبر ١٩٠٧ .
 (٤٠) - - - ٩٣٨٢ - ٢٧ - يناير ١٩٠٩ .
 (٤١) ديوييل ألفني لجمعية أخبار التنجيم والسحرة - ص ٢٣ وما بعدها .
 (٤٢) تأليف الكاتب المسرحي الإنجليزي سير آرثر ولف بيرو A. W. Pinero .
 (٤٣) الأهرام - العدد ٢٧٥٧ - ٢٨ من فبراير ١٨٨٧ .
 (٤٤) - - - ٣١٠١ - ٢٦ - أبريل ١٨٨٨ .
 (٤٥) - - - ٣٣٣٩ - ١٠ - يناير ١٨٨٩ .
 (٤٦) - - - ٣٤٠٨ - ٣ - مايو - .
 (٤٧) - - - ٣٧٦٨ - ١٢ - يوليو ١٨٩٠ .
 (٤٨) - - - ٤٤٤٠ - ١٠ - أكتوبر ١٨٩٢ .
 (٤٩) - - - ٥٢٨٢ - ٣ - أغسطس ١٨٩٥ .
 (٥٠) - - - ٤٨٦٠ - ٦ - مارس ١٨٩٤ .
 (٥١) - - - ٤٩٧٠ - ١٨ - يوليو ١٨٩٤ .
 (٥٢) - - - ٥٣٦٧ - ٦٣ - نوفمبر ١٨٩٥ .
 (٥٣) - - - ٥٦١٢ - ٨ - سبتمبر ١٨٩٦ .
 (٥٤) - - - ٥٩٢٠ - ١٣ - سبتمبر ١٨٩٧ .
 (٥٥) - - - ٥٨٧٩ - ٢٧ - يوليو ١٨٩٧ .

- (٥٦) الامرام - العدد ٦٦٧٢ - ١٤ من يوليو ١٨٩٨ .
- (٥٧) - - - ٦٧٧٦ - ٥ من يوليو ١٩٠٠ .
- (٥٨) - - - ٧٧٢٢ - ١٥ من أغسطس ١٩٠٣ .
- (٥٩) - - - ٧٧٧٠ - ١٠ من أكتوبر ١٩٠٣ .
- (٦٠) - - - ٧٨٧٣ - ١٢ من فبراير ١٩٠٤ .
- (٦١) - - - ٨١٤٨ - ٦ من يناير ١٩٠٥ .
- (٦٢) - - - ٨٢٠٤ - ١٤ من مارس ١٩٠٥ .
- (٦٣) - - - ٨٢٥١ - ١٢ من مايو ١٩٠٥ .
- (٦٤) - - - ٩٥٤٢ - ٥ من أغسطس ١٩٠٩ .
- (٦٥) احدث سير - مقدمة « سلافة النديم » - ص ٨ .
- (٦٦) الامرام - العدد ١٨٣٦ - ٨ من يناير ١٨٨٤ .
- (٦٧) - - - ٢٥١٢ - ٧ من مايو ١٨٨٦ .
- (٦٨) - - - ٢٥٣١ - ٢٩ من - - -
- (٦٩) - - - ٢٥٣٣ - ١ من يوليو - - -
- (٧٠) - - - ٢٥٣٧ - ٧ من - - -
- (٧١) - - - ٢٧٥٢ - ٢٢ من فبراير ١٨٨٧ .
- (٧٢) - - - ٣٠٩٢ - ١٦ من ابريل ١٨٨٨ .
- (٧٣) - - - ٣١١٥ - ١٤ من مايو - - -
- (٧٤) - - - ٣٣٨٢ - ١ من - - -
- (٧٥) - - - ٣٦٩١ - ١٠ من ابريل ١٨٩٠ .
- (٧٦) - - - ٣٧٧٦ - ٢٢ من يوليو - - -
- (٧٧) - - - ٣٧٧٨ - ٢٤ من - - -

القِسْمُ الثَّانِي

المَسْرُوحَةُ فِي الْأَدَبِ الْعَرَبِيِّ الْحَدِيثِ حَتَّى الْحَرْبِ الْعَظِيمِ

١٨٤٧ - ١٩١٤

البَابُ الْأَوَّلُ

الترجمة والتعريب والتخصيص

تمهيد

كانت الترجمة احدى وسيلتين ، انفصل الادب العربي عن طريقها بالآداب الغربية . اما الوسيلة الاخرى فهي الاطلاع المباشر ، على آكار هذه الآداب في لغاتها الاصلية .

وقد ذللت المدارس التي انتشرت في انحاء العالم العربي ، سبل هذا الاتصال . واوجدت بالتالي ، حركة ترجمة منسعة نشطة . شملت فيما شملت ، معظم روائع الادب العالمي . ولنا بسبيل التأريخ لهذه الحركة ، التي كان لها اثرها الواضح في توجيه الادب العربي الحديث ، لأن مثل هذه المحاولة تخرج بنا عن هذا الباب ، الذي افردناه لحركة الترجمة والتعريب والتصوير للشرح .

اهم ادباء العربية بالترجمة للشرح منذ وقت مبكر . وانصبت جهود المترجمين على اللغة الفرنسية اولاً ، ثم على اللغة الانكليزية . وقد ترجم ايضاً بعض المسرحيات عن اللغات الاخرى كالإيطالية والتركية .

وقد ظهر لنا من تتبع حركة الترجمة أنهم لم ينقلوا لنا مدونة مسرحية معينة ، اذ كانت رائدهم فيما اختاروه ، شهرة الكاتب او شهرة المسرحية او ملاءمتها لذوق العربي في تلك الفترة .

وتباينت اساليب الكتاب في هذه الترجمات ، فمنهم - وهم الكثرة الغالبة - من كانت يتناول المسرحية ومجاول تقريبها من الذوق الشعبي ، فيعن بلباز حوادثها الرئيسية ، ويتناول الحوار بالتلخيص او الحذف ، ويقتصر النهاية

أحياناً ، ويضيف بعض مواقف الفناء ، وذلك ليلقي ذوق الجمهور ، الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة ، تتفق ومثله وثقافته وتجاربه . وقد اشرنا الى مثل هذه المحاولات ، في مواضعها من هذا الكتاب . وذلك واضح في حديثنا عن « الجاهل المتطبب » و « مي » و « غرام وانتقام » و « حلم الملوك » و « لباب الغرام او متريدات » و « اندروماك » التي ترجمت عن المسرح الفرنسي . وفي حديثنا عن « شهداء الغرام » و « مكبث » (ترجمة عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس عبد الملك) ، و « هملت » (ترجمة طانيوس عبده) ، و « اوتللو او حيل الرجال » او « عطيل » ، التي ترجمت عن المسرح الانجليزي بذوقه الخاص ، ومثله المعروفة .

ومن الكتاب من كان يعنى بالناحية الادبية من هذه المسرحيات ، ولا يأبه للشروط التي تقده بها طبيعة المسرح العربي . ولذا كان يبذل الجهد ، في سبيل المحافظة على الاصل ، ونقله نقلاً أميناً دون عبث او تشويه ، كما كانت يفعل المترجمون المسرحيون . واكثر هذه المسرحيات ، التي ترجمت على هذا النحو ، لم تزل حظوة على المسرح ، ولم تكتب لها الشهرة على خشبته ، اللهم الا على بعض مساح الحواة ، التي لا تعتبر مقياساً للذوق المسرحي العام ، ولا تتقيد به . ومن هذه المسرحيات « الحكيم الطيار » ، و « الروايات المفيدة » ، و « زوبعة البحر » ، و « مكبث » (ترجمة محمد عفت) ، و « الحب والصدقة » و « احلام العاشقين » و « كاريوليس » و « يوليوس قيصر » (ترجمة محمد حمدي ، و ترجمة الجريديني) .

وقد حاول بعض الكتاب ، ان يجمعوا بين الغابتين ، فاخرجوا ترجماتهم في ثوبها الادبي ، وقدر لهذه الترجمات ان تمثل على نطاق واسع ، ومنها ترجمة محمد عفت لميروب ، و ترجمة ابراهيم رمزي لقيصر وكليوباترا .

وقد تحدثنا في هذا الباب ، عن اشهر المسرحيات التي نقلت الى اللغة العربية في هذه الفترة . معتمدين في اختيارنا على شهرة الكاتب وشهرة المترجم وذلك في نطاق التمثيل للاشكال المختلفة ، التي تحدثنا عنها آنفاً ، وفي حدود ما

عثرنا عليه من هذه المسرحيات ، التي بلغ عددها المئات ، ولصكنا لم نغفر الا على عدد قليل منها ، وجدناه منشوراً في مكتبات البلاد العربية . والسبب الظاهر ، في ضياع اكثر هذه الترجمات ، انها كانت تقدم الى الاجواق التبشيرية ، لتضطلع باظهارها على خشبة المسرح . ولا يعنى المترجون بعد ذلك باخراجها مطبوعة للقراء ، لانهم كانوا يعلمون ، ان المسرحية لم تكن في تلك الفترة لوناً من ألوان الادب المقروء . ثم ان كثيراً من هذه المسرحيات التي وصلتنا مطبوعة ، لا يذكر مترجموها اسمها الحقيقي ، ولا الاصل الذي نقلت عنه . وهكذا كنا في حرج من اختيار هذه المسرحيات ، لان وجودها على هذه الحالة المبهمة ، لا يسعنا على تحقيق الغاية من هذه الدراسة ، التي توخينا فيها التثيل لأنواع المسرحيات المترجمة ، وذلك بمقارنتها الى الاصل الذي نقلت عنه .

ولهذا آثرنا الاكتفاء بهذه الناذج ، التي دونناها دراسة مسببة ، لتقدم للقارئ فكرة واضحة عن مناهج المترجمين في هذه الفترة ، وعن العوامل الخارجية التي كانت تؤثر في ترجماتهم ، وتوجيهها وجهات خاصة .

وفيما يختص بالتعريب ، اخترت معظم المسرحيات التي عثرت عليها من هذا النوع . والتعريب قائم على نقل البيئة التي تدور فيها حوادث المسرحية الى بيئة عربية ، عصرية او تاريخية ، تبعاً لموضوع المسرحية . وكذلك على تغيير اسماء الشخصيات ، وتعديل طبائعهم ومثلهم ورغباتهم وتصرفاتهم بما يتلاءم مع طبيعة البيئة التي نقلوا اليها . وقد ظهر التعريب عندنا بنوعيه ، العصري والتاريخي . وقد تخفى معالم البيئة العربية الجديدة في المسرحيات العصرية ، إما في المسرحيات التاريخية ، فقد ظهر اثر التعريب قوياً واضحاً ، ووفق نجيب الحداد ، الى خلق بيئة تاريخية عربية قريبة من الصدق والواقع ، فبا عربه عن هيجو .

اما التخصير ، فهو نوع خاص من التعريب ، وتحتصر البيئة الجديدة فيه في نطاق الحياة المصرية المعاصرة ، وتعتمد اعتدأً كبيراً على تقاليد عادات ومثلها الخاصة . وكذلك تساعد اسماء الشخصيات ، وتزاعها وتصرفا

على رسم هذه البيئة الجديدة . وثأقي اللفة العامية المصرية بتعايرها واستعمالها وتراكيبها الخاصة ، لتتم الصورة الجديدة ، وتظهرها قوية ناصعة .

وقد اقتصرت على ما مصره الكاتب المصري العظيم محمد فتان جلال ، عن مولير ، لأن هذه المسرحيات الكوميدية ، تعكس لنا خصائص البيئة المصرية ومثلها ونزعاتها ، في صورة واضحة جلية . وتعرض علينا اسلوب التصوير بأدق معانيه واروع صوره ، وشعر انواعه .

الفصل الاول

الترجمة عن الفرنسية

أ - مولير

(١) الجاهل المتطبب - (Le Médecin malgré lui) - ترجمة محمد مسعود

(١٨٨٩)

لا ندرى لماذا اطلق محمد مسعود على مسرحية مولير هذه ، اسم « الجاهل المتطبب » . بينا الواقع ان (المضحك) في المسرحية ، يخالف هذه التسمية تمام الخاتفة ، فثمة سوء تفاهل تخلفه زوجة سناناريل ، كي توقع زوجها في ورطة ، فتجعل منه طبيباً برغم انفه . وسناناريل هنا جاهل بالطب ، لا ينكر هذا الجبل ، ولكن الذين حوله يصرون على انه طبيب . ثم هو مطبب وليس متطبباً ، كما يشير الى ذلك الاسم الذي اطلقه مسعود على المسرحية . وجميع ما يحدث من المفارقات ، وما يعرض على المسرح من الناذج البشرية ، يجعله هذا القبس الذي يدور لسناناريل ، دون ان تصحون له فيه يد ، فجعل منه طبيباً ، وهو حطاب بسيط .

واول ما يطالعنا في ترجمة مسعود ، تلك المحاولة الجدية ، للحفاظ على الاصل للفرتسي ، من حيث الاسلوب التثوي والمعنى . فالذي نعرنه عن اسلوب

مولير انه سهل ممتع ، محب الى النفس ، بسيط ، غير انه عير على المقلدين ،
يرهقهم بما فيه من قوة الصياغة ، ومئات الاسر ، وكثرة التنوع والابتكار .
وقد ظنّ معاصروه ، ان فيه اخطاء تحرف به عن القواعد القوية والاساليب
التعبيرية ، الا ان هذه الانحرافات ، ما لبثت ان سرت مسرى المساعدة ، في
رجيد اللغة الفرنسية .

على ان محاولة مسعود هذه ، لم يكتب لها من النجاح غير أفله ، اذ كثيراً
ما نعثر المترجم ، في نقل الاصل ، ولكنه لم يبعد كثيراً عن روح المصاني
الاصلية في هذا التعتير . كما ان مسعوداً جلاً في مواضع مختلفة ، الى الاطئاب
في شرح بعض المعاني ، التي جاءت عند مولير موجزة مقتضبة ، تعتمد على
الاشارات الخفية والايامات البعيدة . ولتأخذ مثلاً على ذلك من المشهد الاول
للقص الاول . يقول سفاوريل :

« قلت لك لا اريد ان افعل شيئاً ، وان الحق في الكلام هو لي وحدي
فانا السيد في هذا المكان »^(١١).

بينما نجده يقول في ترجمة مسعود :

« طالما كررت لك المقال ، بأنني لا استطيع صبراً على هذا الحال . واعلمي
اني لا اتخذ ما تقترحه عليّ من المقاصد ، ولا ازال لأرائك مقاوم معاند ،
وانه بصفة رجولتي وكونك زوجتي ينبغي ان يكون كلامي نافذاً عليك
ومقبولاً لديك »^(١٢) .

فهذا الشرح الطويل لا وجود له عند مولير ، وعدد كلمات هذه العبارة
في ترجمة مسعود يبلغ ضعفه عند مولير . وذلك لان المترجم ، لم يدرك ما
انطوى عليه اسلوب مولير ، المسرحي البارع ، من دقة بالغة وانحاء خفي
ولذا كان هذا الشرح المسهب ، كافياً للقضاء على عنصر « المضحك » ، الكامن
بين سطور المسرحية ، وفي ثيابا كلماتها القليلة المعبرة .

وهناك مشهد آخر ، يظهر فيه هذا التباين بين الترجمة والاصل واضحاً ،

وهو مشهد دخول سفاناريل المسرح ، وقد عانت زجاجة الخمر ، ورفع عقيرته
بالنساء . وباستطاعتنا - من هذه العبارات القصيرة ، وذاك النساء المتقطع -
ان ندرك الموقف ونستوعب شخصية سفاناريل ، المرح الطروب . واليك
المشهد ، كما جاء عند مولير (المشهد السادس من الفصل الاول)^{٣١} .

سفاناريل (يعني في الخارج) - لا ، لا ، لا
فالير - اسمع احداً يعني ويقطع اخشاباً .

سفاناريل (يدخل مغنياً وفي يده زجاجة ومن غير ان يرى فالير ولوكاس
بنشد) لا ، لا ، لا وحق نفسي ، لقد اشتعلت كثيراً
فلأشرب جرعة . (يشرب) اخشاب وسعة كالشيطان . (يعني) :

تنبهني لا تفرغي وابقي عزاء الشارين
ما غرت يا تبنتي لو لم تصكوني تفرغي
هيا ، هيا .. لا ينبغي ان تخلق الحشرات والاحزان .

ونقرأ المشهد نفسه كما ورد عند مسعود :

سجنول (يعني خلف المسرح) : لا .. لا .. لا .. لي .. لا .. لا .. لي .
فالير : انني اسمع احداً يعني ويقطع الخشب ، فلا بد لذلك من سبب .
سجنول (يدخل المسرح ويده زجاجة خمر بدون ان يرى لافالير ولا لوقا) :
لا .. لا .. لا .. لي .. لا .. لا .. لا راحة الا بعد عمل ، فلأشرب
الآن على مهل (يشرب) . ما املك ايها الزجاجة البور ، واجمل
صوتك الذي هو اطرب من صوت الشعور . فكم لي عليك من
حاسد يحاول سلبك مني ويجاهد ، فلماذا ياتدعي الشارين عند الشرب
تضحكين ؟ ...

فهقه الا يريق لا قيل تاب وابقسم الكأس بنثر الحباب
والراح شمس قد تبدت لنا من مغرب الدن فكيف المتاب
واظن انك تضحكين لاجل ترحيمي وانتعاش ورحي .^{٣٢}

وإذا تأملنا هذا النص ، نجد ان مسعود لم ينحرف عن الاصل الفرنسي من ناحية الاسلوب والمعنى فصب ، بل انه انحرف ايضاً عن قنية المسرحية المولييرية ، واسلوب موليير في تقديم الشخصية ورسمها ، وهذه مسألة على جانب كبير من الخطر .

وقد ادت ترجمة مسعود هذه ، كما ذكرنا سابقاً ، الى اخفاق المضحك في الملهة المولييرية . ولتراجع هذا المشهد من المنظر السادس في الفصل الاول ، عندما يصير لوكاس وفالير على ان سفاطريل طيب كبير ، بينما هو ينكر ذلك اشد الانكار ، ويجادل ان ينفي هذه التهمة عن نفسه .

لوكاس - كل هذا لا يفيدك ، فنحن نعرف ما نعرف .
سفاطريل - ماذا تعرف ؟ ماذا تريد ان تقول .. ومن تظني ؟
فالير - نعرف من انت .. فانت طيب كبير .
سفاطريل - طيب انت وحدك .. انا لست طيباً ولم اكن طيباً في حياتي.....^(١٥) .

ولتر كيف ورد هذا المشهد عند مسعود :
لوقا - ما الجبر ... ان هذا الهذيان لا يليق بك من علماء الزمان !
سجنول - ماذا تريد هذا المقال ومن ظننتي ؟
لوقا - ظننتك انك الحكيم الشهير ، النظامي التحرير .
سجنول - لست حكيماً كما زعمت ولا دوست هذا الفن فيما مضى من الزمان^(١٦) .

ولستطيع ان تلاحظ لاول وهلة ، ان (المضحك) الذي ينطوي عليه هذا المشهد ، ينحصر في اسرين اثنين ، اولهما جيل سفاطريل الحقيقة الموقف فالير ولوكاس مخاطبانه على انه طيب ، بينما هو ينكر ذلك باصرار ، ثم لا يلبث ان يقف منها موقفاً عدائياً ، اذ يعتبر هذه الصفة سبة وقذفاً ويجادل ان يردعها على فالير من فوره .

هذا الموقف الصغير الدقيق ، ظهر هزياً خامراً في ترجمة مسعود .

وقد حذف المترجم أيضاً مطلع المشهد الثالث من الفصل الثاني. وله خطره في المسرحية ، اذ يأخذ سفاطريل فيه باقتاع نفسه بأنه طيب حقاً ، وهو يفسر المواقف التي وقفها ، فيما بعد .

ولقد تصرف في الترجمة ايضاً ، بحذف بعض الاسماء التي وودت على ألسنة بعض الشخصيات كاسم العم بطرس في المشهد الثاني من الفصل الثاني. وهو الذي زوج ابنته من رجل غني ، وحال بينها وبين الزواج من شاب تحبه . وقد اشار اليه مسعود بكلمة « احدم » . ويدهي ان بطرس هذا لم يكن من بين الشخصيات التي تظهر على المسرح ، غير ان ذكر مثل هذه الاسماء والحداث في المسرحية كان امراً شائعاً عند مولير ، وكان يرسم من رواه الى اشاعة الالفة والصدق في جو المسرحية ، فلا يذكر اسماء وزيرة او مجبولة .

وعند ختام المسرحية ، جلا مسعود الى اسلوب نثري ، اطنب فيه كل الاطناب ، وبذلك بطؤت حركة المشهد ، بما اخضع تأثير الابتاع الحاسمي للمسرحية ، وهذا امر لا يتفق مع التهايات الرشقة السريعة ، التي كان يجتسم بها مولير مسرحياته .

هذه امثلة على تصرف مسعود في الترجمة ، وقد كانت اسلوبه فيها تقرأ مسججاً ، ثديلاً بهجوجاً ، ولعله كان يظن ان جميع عناصر الاضغاك تكمن فيه .

(٧) الحكيم الطيار (Le Médecin Volant) - ترجمة ابراهيم صبيحي (١٨٨٩)

الحكيم الطيار هزلية (Farce) مجبولة من هزليات مولير. واقول انها مجبولة ، لانها من بواكير اعماله الفنية ، التي لم يعبأ بها عندما قطع خطوات واسعة في طريق الجد . كذلك لم يعن التقاد بها ، ولم يميروها ادنى التفات .

وقد مثلت هذه الهزلية لأول مرة على مسرح اللوفر في ١٨ من ابريل (نيسان) سنة ١٦٥٩ ، واهملت نهائياً في يوليو (تموز) سنة ١٦٦٧ . ويظن ان

هذه المسرحية ليست من تأليف موليير . وتدل اسماء شخصياتها وتكوينها الفني ، على انها منحدرة من الملهاة المرتجلة (Commedia dell' Arte) التي كانت تعج بها اوروبا في عصر النهضة .

ولذا نعجب اشد العجب ، لاقدام ابراهيم صبحي على ترجمتها ، مع انها من آثار موليير المصنوعة . وقد عني المترجم بالترجمة ، وكان اميناً في نقل الاصل ، بما في ذلك العبارات التي كان يجدي بها سفاطويل ، وهي خليط من اللغات الفرنسية والابطالية واللاتينية ، وبعض عبارات من مسرحية « السيد لوكورني » . وكذلك ترجم بعض العبارات الفرنسية التي تدور حول مرض لوسيله ، ابنة جورجيوس . وهي من صميم العامية الفرنسية ، التي تتناول احوال المريض واحتياجاته عندما ينحس بوله وعندما ينطلق . وهذا امر يحمد للمترجم ، لانه حاول ان يبرز الروح الفرنسية في المسرحية ، في اكثر الوان حوارها غليظة وشعبية .

الا ان اسلوب الترجمة ، وما فيه من السجع الثقيل ، افقدها الكثير من عناصر الاضحاك ، واطغى اثر المترجم الذي حاول ان يكون اميناً دقيقاً في ترجمته .

ب - كوروني

(١) ميه (Horace) - ترجمة سليم خليل النقاش (١٨٦٨)

ترجم سليم النقاش هذه المسرحية ، لفرقة التي جاء بها الى مصر سنة ١٨٧٦ . وقد تصرف فيها تصرفاً كبيراً ، فعبث بالحوادث ، ولم يحترم بناء الشخصيات ، الذي شادته عبقرية كوروني ، كما وضع لها انعاماً ، ونثر فيها بعض الاشعار ، متشبهاً في ذلك مع الذوق الشعبي في عصره ؛ ذلك الذوق الذي اعتساده هذا المزيج من الحوادث والشخصيات والشعر والفناء ، منذ اخرج مارون النقاش مسرحيته الاولى « البخل » .

وقد حافظ المترجم على اسماء الشخصيات التاريخية ، الا انه تصرف في اسماء الشخصيات المحترمة ، التي اصطنعها كورني ، لتعينه على اتمام بناء المسرحية ، وربط حركاتها المتناثرة . وعرب اسم (كاميل) الى (مي) ، واسم (ساين) الى (ملكة) . وكذلك حذف بعض الشخصيات الثانوية و اضاف البعض الآخر . وقد وصف المترجم عمله في هذه الترجمة في مقدمة المسرحية ، قال :

« وهي من النوع المعروف بالترجيدي ، ودعوتها برواية مي ، وقد كتبت لقتها في بيروت من ثماني سنوات ، وهي رواية لحادثة تاريخية شهيرة اخذت بعض معانيها عن الترجمة ، بيد اني خالفت اصلها باشياء جمه بما زادها حسناً ، ووضعت لها انعاماً ونعتها بأشعار ، موافقاً بذلك الذوق العربي »

وابقيت الاسماء المحفوظة في تاريخ واقعة هذه الرواية على ما كانت عليه كاسم هوراس الروماني وكورياس الالبي وتول ملك روميه.... اما بقية الاسماء فقد وضعتها عن غير اصل نظراً لعدم وجودها في التاريخ المذكور .

والذي يتضح لنا من هذه الترجمة المشوهة ، ان المترجم لم يدرك معنى المأساة الكلاسيكية وشروطها ، ومن اهمها بساطة العقدة ووحدة الثغمة . فنراه يعقد الحوادث ، ويضيف بعض المواقف ، التي لا يحتسبها الاطار الكلاسيكي .

ومن هذا القبيل ما فعله حين عرض لخب فالير لمي ، ذلك الحب الذي كان بطوي عليه جوانحه ويخفيه في اعماقه . فقد عني المترجم بهذا الحب عناية ظاهرة ، وطوّر حوادثه ، ضمن الاطار العام للحوادث الاولى . وجعل كورياس وقصر يتبارزان في الميدان مرة ، ويعودان الى المباراة مرة ثانية ، في سبيل هذا الحب . وهكذا اتزلق المترجم الى ثنية العقدة المسرحية ، وهذا ما كان يتجنبه الكلاسيكيون ، بل يعتبرونه خروجاً واضحاً على شروط مأساتهم .

وقد افسد الثغمة الحدية الحزينة ، التي رانت على مأساة كورني ، وذلك بادخاله بعض المواقف الغرامية المبثثة ، التي كانت يعبر فيها قيصر عن حبه لمي ، ويثبها اشواقه في الحانة واغانيه ، ووصفه بعض مجالس الطعام

والشراب، التي كان القوم يسرون فيها ويمرحون. وهكذا خلط بين الانواع، ولم يلتزم الست الجدي الذي كانت تسير فيه المأساة الاعلى .

واسلوب الترجمة، يقوم، كالعادة، على السجع المتكلف والاغاني والالخان ، والاشعار التي تثرنا وهناك لادنى مناسبة .

(٣) فوام وانتقام او السيد (٧) (Le Cid) - ترجمة نجيب الحداد

ترجم نجيب الحداد ، الكاتب والمترجم المسرحي المعروف ، هذه المأساة التي كانت بداية موقعة لمركة الكلاسيكية الجديدة ، التي خرجت منها ، وقد وضعت شروطها ووحدت اصولها . وكان اميناً على التنسيق الخارجي للفصول والمشهد ، كما كان اميناً على التنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات . الا انه اضاف موقعين شرعيين قصيرين ، اولهما في لقاء دون رودريك لالفيرا في المشهد الاول من الفصل الثالث (٨) ، والثاني في آخر هذا الفصل حين ودع رودريك اباه ، وتوجه الى قتال المغاربة (٩) .

وهذه الزيدة الاخيرة ، كانت دخيلة على المسرحية ، اذ انها شوهدت جلال المشهد الذي ينعقد حول بطل كبير القلب ، يأمل في ان يسترد شرفه ، بما يظهره ابنه الشاب من عزم وشجاعة . وقد املى تطور هذا الفصل على المؤلف ، ان ينتهي به ، عند حديث الشيخ الفاني دون ديلج الى ابنه ، وهو يشجعه على اقتحام المعركة ، ويحث في نفسه الشجاعة والحماسة . وكانت هذه الصبارات ، التي تقبض حية وعزة ، هي رمز الماضي الذي يحللي السيل للمستقبل بقوته وتحفزه . وقد جاءت نهاية الفصل على لسان دون ديلج في مسرحية كودوني على النحو التالي.:

« دعنا من الاطاعة وطر الى المعترك . تعال ، اتبعني . سر الى القتال وأبرء الملك ، ان ما قدحه بالكونت يحده فيك » (١٠) .

هذا بينما ترد النهاية في ترجمة الحداد ، على هذا النحو :

الدون ديك : اذهب وحارب وانتصر ، واظهر لهذا المليك ان ما فقدته
في قتلك الكونت من البأس والشدة ، يجده فيك . ولكن انتظر هنا قليلاً
وهنا انا ذاهب لادعوك رؤساء رجالي الابطال فتذهب بهم الى القتال
(يذهب) .

رودريك : صدقت ذلك عدل واستودعك الله .

اليوم طاب الرجا يا نفس فابتهجي لا خير في الحب ان ابقى على الميع
أفسي بموتين ، موت في الغرام حلا عندي وموت يجب الجسد بهتج
فأخدم الوطن الاسمى واخدم من أهوى ويأحسن موت فيه مزدوج
فان قتلت فقد وفيت حقى في شرع الغرام وموتي موت مبتهج

فالى جانب اخلال هذه النهاية بالموقف التراجيدي للفصل ، فلما كانت مدة ،
وقد موته لنا عواطف ورودريك ، واوهمتنا انه مسرور لأنه استطاع ان
يلازم بين حبه لوطنه وحبه لشبيته ، تلك الملاممة التي قضت على عنصر الصراع
الذي احتدم في نفس البطل بين الحب والواجب ، وهو الصراع الذي اقام عليه
كوروني بناء مسرحيته .

وكذلك لم يجتزم المتوهم المواقف الحوارية ، اذ تناول بعضها بالحذف
والتلخيص^(١١) ، وهذا خالف فكرة المؤلف واتجاهه المسرحي العام . فقد كان
كوروني يرى ان اهمية المسرحية لا تتوقف على ما فيها من الحوادث الطريفة
الشائنة ، والمواقف العاطفية المؤثرة والالوان الحلية الفاقصة ، بل على ما فيها من
تصوير صادق للتراث والمشار الانسانية الخالدة ، التي يلتقي فيها أبناء البشر
جميعاً ، ولا تفرد بها امة دون اخرى ، مهما تغير الزمان واختلف المكاث .
ولذا كان يجرى على ألسنة شخصياته ، من ألوان الحوار ، ما لا تشهده عوالمهم ،
ولا ترقى اليه احلامهم ، مستعيناً في ذلك ، بقدرته العظيمة على الحوار
والجدل ، في حجة قوية وبيات قاصع ، اكتسبها من اشتغاله بالحمامة

ومستنداً من فيض عقله الكبير ما يعينه على عرض المشكلة الرئيسية التي اراد ابرازها جليلة واضحة ، وهي مشكلة الصراع بين الحب والواجب .

وقد ترجم الحداد المسرحية ، بأسلوب ثوري بسيط ، يعتمد على السجع في بعض الاحيان . وقد تضاءلت فيها الصور الشعرية الرائعة والاستعارات اللطيفة ، التي كانت في الاصل . وكانت المترجم بلجاً احياناً الى الشعر ، لتلون بعض المواضع العاطفية ، وفي ترجمة بعض المواضع الحوارية الطويلة ^(١٢) . وهنا تظهر موهبته كشاعر عصري يتقدم الى التجديد بخطى حثيثة .

(٣) حلم الملوك - سينا او عقل القيصم - (Cinna) - ترجمة نجيب الحداد

وكذلك ترجم الحداد مأساة « سنا » لكورني ، وقد حافظ فيها على التنسيق الفني الخارجي ، الا انه اضاف اليها بعض المواضع القصيرة . وهذا مأخذ ، نلومه عليه هنا ، كما لناله عليه في المأساة السابقة . اذ ان خاتمة الفصول في المسرحية - والكلاسيكية بصفة خاصة - تعتبر على جانب كبير من الاهمية بالنسبة لتنسيقها . ذلك انها تمثل الايقاع النهائي في الفصل ، الذي يحكون بمثابة وحدة فنية متكاملة متناكسة . وهذا الايقاع يجب ان يكون ، في سرعته او بطئه ، متسقاً مع التطور النفسي لشخصيات المسرحية ، ومتلائماً مع التسلسل المنطقي لمواقفها .

ولهذا كانت اهم ما يؤخذ على المترجم ، بالنسبة الى الاضافات التي ادخلها على الاصل ، ما احدثه بنهاية الفصل الاول . فبعد عوار طويل يدور بين اميلي وسنا ، يسرع الايقاع ، ويمضي الفصل الى نهايته ، وذلك عندما يجتف سنا قائلاً : « لا تذوقني من بعد موتي الهلاك » ، فتدود عليه اميلي : « امض واذكر بانني اهواك » ^(١٣) .

ويتمهي الفصل عند هاتين المواقفين السريعتين القصيرتين . غير ان المترجم

إني إن يتروك هذا الفصل ينتهي ، كما أراد له مؤلفه وتلحق حوادثه ، بل أضاف
أحياناً من نظمه ، أجراها على لساني أميلي وسنا . وهما فيها يصكوران بعض
المعاني التي جاءت في حوارهما السابق . ثم ينتهي الفصل في بطله وقبور وينتقد
الافتقار ووعته ونظامه .

وكذلك عث المترجم ببعض الشخصيات ، فغير اسماءها ، ولعله أراد
بذلك ان يخفي أصل المسرحية ، وان ينسبها الى نفسه ، شأن أكثر المؤلفين
والمترجمين في تلك الفترة . وقد غير اسماء فلانيا وايقندر وبوليكتيس الى كامل
واركس وأرباب على التوالي .

وكذلك ينبغي ان نلاحظ ان المترجم أغفل الجزء الوثني ، الذي تحرك
فيه شخصيات المسرحية ، وتطوّر حوادثها . ففي المشهد الرابع من الفصل
الثالث بدأ أميلي حديثها بقولها : أحمد الله يا سينا ، فقد كنت خوفي في غير
مكانه . بينما نرى العبارة الأصلية تنص على ما يلي :

« حمداً للألهة يا سينا ، فان جزعي كان في غير مكانه » .

وما نأخذ على المترجم أيضاً ، اهتمامه بتفصيل المعاني ، وشرح الأفكار
المركّزة ، بما ذهب بروعه للتلميح وقوة الأبياء وبراعة الإشارة . ففي المشهد
الرابع من الفصل الثالث ، عندما يرجع سنا وأميلي بعد ان بأسر القيص
بزوجهما ، يلح سنا على أميلي ان تنفذ هذا الأمر بسرعة . وقد جاء الملاحه هذا
عن طريق الرمز والاشارة ، في بيتين من الشعر الرائع فحوامها : « أتستكرين
ما جرى ؟ وهل ترين ان تؤخري عني التمتع بالمعطة التي جاد بها علي ؟ »^(١٤)
وقد جاءت هذه المبارات عند الحداد على النحر التالي :

« او لم يقل لها أيضاً انه وهبني اياك . فسألي كم تؤخرين زفافك عن أسير
فرامك وهواك .

الى كم ترى يشكو فؤادي المذبذب وحنن من في حبه يتعب
وكم ابتغي منك الزفاف فلا أرى سوى أمل منه مما في اقرب »^(١٥)

ولم يكن هذا دأب الحداد في هذه الترجمة ، اذ نراه في مواضع اخرى كثيرة ، بلخص بعض القطع الحوارية ، ويحذف اجزاء كثيرة من البعض الآخر . وبذلك فوت على المشاهدين والقراء ، لذة الاستمتاع بجوار كورني القوي المتدفق . ولناخذ مثلاً على ذلك ، ما ورد على لسان سنا ، عندما اعلن عزمه على الانتقام . فقد نظم كورني كلاماً متصلاً يقوله سنا في اكثر من مائة وعشرين بيتاً من الشعر الرائع الجليل . وقد لحص الحداد هذا الموقف وترجمه في عشرين بيتاً .

وقد حاول المترجم ، ان يخرج المسرحية ، في حلة شعرية ، مجارياً في ذلك الاصل ، الا ان موهبته الشعرية التي لم تكن قد استحصدت بعد ، وقتت به في منتصف الطريق ، فاضطر الى نقل بعض المشاهد الى النثر المسجع او الى النثر المرسل البسيط .

ج - راسين

(١) لباب القوام او الملك مقبدرات - احمد ابو خليل القباني

مثل القباني مسرحية « لباب القوام او الملك مقبدرات » ، على مسرح البوليفيما يوم الاحد ٢٦ من اكتوبر (تشرين الاول) ١٨٨٤ ، وذلك لأول مرة ، وبعد اكثر من اربعة شهور من وصوله الى الاسكندرية . ولنا ندري ما اذا كان القباني قد مثل هذه المسرحية في مطلع حياته في دمشق ام لا . كما اننا لا نستطيع ان نعرف ما اذا كان قد كتبها خلال نشاطه التشيلي في المدن المصرية المختلفة ، في اواخر القرن الماضي .

ونستطيع ان نعرف الشيء الكثير عن هذه المسرحية ، اذا قمنا بدراسة نصها . فقد ظهرت طبعها الاولى سنة ١٣١٨ هـ ، وذكر انها من تأليف حضرة الفاضل والاديب الشاعر الشيخ احمد ابو خليل القباني . . . ولم ترد في المسرحية اشارة ما ، تدل على انها متوجة عن مسرحية اخرى .

يبد أن تاريخ المسرح ، ينبشأ ان شاعر فرنسا جان راسين ، قد عالج قصة الملك متريدات في مسرحية بهذا الاسم ، ظهرت سنة ١٦٧٣ .

ان دراستنا لمسرحية «لباب القرام» ، تجعلنا ندرك على الفور أن مسرحية راسين هي الاصل ، وان القبايى ، قد رجع اليها في بناء مسرحيته ، من حيث الحوادث والوقائع اولاً ، ومن حيث التنسيق الفني الخارجي والداخلي . وثمة امر لا نستطيع ان نتطلع فيه برأى ، وهو الوحية التي استخدمها القبايى ، في سبيل التعرف الى فعوى مسرحية راسين . ذلك ان المراجع التي تتحدث عن حياة القبايى ، لا تذكر شيئاً عن معرفته للغة الفرنسية ، بينما تذكر انه كان على دراية باللغة التركية وآدابها . ولهذا فإننا نظن ان القبايى قد عرف متريدات وقرأها ، إما بواسطة زميله اسكندر فرح الذي كاث يتقن اللغة الفرنسية او عن طريق اللغة التركية .

ولنعد الآن الى موقف القبايى من مسرحية راسين . واول ما نلاحظه على هذه الترجمة ، ان القبايى حافظ على الشخصيات التي جاءت في الاصل ، من حيث العدد والاسماء . ولكنه أغفل الاشارة الى اوصاف تلك الشخصيات . فهو لم يذكر ملاحظة راسين على ان فرانس واكسيفار ، ابني الملك ، كلا من أمين مختلفتين . ذلك ان في هذا ايضاً للمداء الذي استمر بينهما ، وهو عداة وافق احداث المسرحية من بدايتها حتى نهايتها . ولم تكن نعرف لهذا العداة الذي ظهر بينهما في مسرحية القبايى سبباً خارجياً عن مجرى الحوادث التي تدور أمامنا ، بينما كنا نشعر في مسرحية راسين ان هذا العداة امر طبيعي بينهما . ونجد ايضاً ان القبايى وصف اوكاس بأنه رئيس الجند بينما نراه عند راسين خادماً لمتريدات .

ونخصي بعد ذلك ثرى مدى التوافق في التنسيق الفني الخارجي للمسرحية عند راسين والقبايى ، فنلاحظ اولاً ان ترتيب المشاهد (او الوقائع كما يسميها القبايى) يرد في كل من المسرحيتين على النحو الآتي :

وهذا لا يعني ان القباني لحص مسرحية راسين او حذف بعض اجزائها
حذفاً تاماً ، لانه عاد الى ما اهمله من قصول فاسترحى جوده واحداثه وفرقها
على المشاهد التي اضافها للمسرحية من عنده .

وهذه هي المشاهد التي اضافها :

- أ - في الفصل الاول - أضاف الفصل كله .
ب - د د الثاني - المشهد ١ - ٦ ، ٨ ، ١٢ ، ١٣ .
ج - د د الثالث - د ٤ ، ٥ ، ٧ .
د - د الرابع - أضاف الفصل كله (باستثناء حوادث عصاة فرانس) .
هـ - د د الخامس - المشهد ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ .

ذلك هو حال التنسيق الفني الخارجي . اما في التنسيق الفني الداخلي
فالمسرحية الراسينية ليس فيها تركيز على الاحوال النفسية للشخصيات ، الا فنيا
يتعلق بشخصية الملك ولديه ومونيم ، فالملك عند راسين بطل تراجيدي تنتهبه
المواطن المختلفة ويقوم في نفسه صراع هائل بين واجبه وقلبه ، فهو يجب
مونيم ، ويجب ولديه ويجب عرشه . ولكن ولديه يناقشانه في حبه ، ويطمع
احدهما في عرشه ، بل يقدم على تسليم بلاده للاعداء . ففراهما يجابه كل ذلك
بمزعة قوية وبمواقف تأملية طويلة ، تريد من عظمتهم وجلالهم كملك وبطل . غير
اننا نجد عند القباني ، وقد اختلت موازينه ، بعد ان استبدت به حيوته ،
يرغي ويؤيد بلا حساب ، ويلجأ الى الحديعة ، ليتعرف الى احوال ولديه
وعبوبيته ، بالنسبة لما يدور في نفسه . كل هذا حدث في مواقف غير انسانية ،
ملينة بالمفاجآت الساخرة .

ففي المشهد الاول من الفصل الرابع^(١١) ، نسمع هذا الحوار الذي يدور
بين اكسيفار ووالده :

اكسيفار : انا اذا الاقتدار اعشق مونيم ، وفؤادي بها كالم ، وقرعها حياتي
وبعدها مماتي . وقصار كلامي ايا الوالد السامي اوعدتني ان

تتقذني من نار وجدي والكدر العظيم بقرب ذات الجمال
مونيم فانلني غاية القصد ، فقد انجز الحر ما وعد .

الملك : انا قد وعدتك صبح لاقب على فعلك التبع لا لاعطيك مونيم
باخوتان .

اكينار : هذا من غرائب الزمان ، وهل يوجد الخلف في الملوك .

ومن هذا الحوار القصير ، نرى ان شخصية الملك التراجيدي ، هزيلة بعيدة
عن السمات الانسانية الحقة .

ولكي ندرك الى اي مدى كانت استعانة القباني بالاحل الراسيني سطحية
ضعف ، ينبغي ان نذكر ان المشاهد التي اهلها من الفصل الرابع من مسرحية
راسين ، وبخاصة المشهد الخامس منها ، كانت تطوي على تصوير رائع لحيرة
متعبدات وتردده وامعانه في التأمل فبا حوله من متاعب تتنازع عقله وقلبه .

اما شخصيات مونيم واكسيفار وفرانس ، فقد قدمها القباني على النحو الذي
يبيها له المفاجأة المسرحية الساذجة ، التي يريد إبرازها . فلم يمن بابرار الجوانب
الانسانية من شخصية مونيم ، في موقفها من حبها للملك على الرغم من كبر
سنه - وهي مضطرة الى هذا الحب ، لان الملك سينار لها من قتلها ايها -
وفي موقفها من حبها لاكسيفار ، لانه في مثل سنها ، ولانه يتدفق حماسة ضد
الرومان ، ثم في موقفها من فرانس ، وكراهيتها البالغة له ، لانه يميل الى
اعدائها واعداء بلاده . وقد كانت مونيم عند القباني ، ضعيفة متخاذلة ، تبكي
ولا تعرف سبياً لبكائها سوى ضعفها النسائي .

ولسنا في حاجة لان نقارن بين ما كتبه القباني في « باب الفرام » وبين
ما جاء في مسرحية راسين من حيث دقة الترجمة ، وذلك لان مساجاه في
مسرحية القباني لا يمكن اعتباره مجال ما ترجمة لشعر راسين . فان القباني
كان يأخذ حوادث المشهد الراسيني ، وبمضاً من فكرته ، ثم يعيد صياغتها
باسلوب خاص ، يختلف عن اساليب الترجمة بشكل واضح .

ولقد اتبع القبانى في مسرحيته ، الاسلوب الذي اتبعه اكثر الكتاب والمترجمين في هذه الفترة . والشخصية عنده لا تكاد تم حديثها نثراً . ولا شك ان الشعر عنده ضرورة ملحة بالنسبة لتقاليد المسرحية ، اذ انه كان يعتمد كثيراً على القناء والرقص ، وبمدهما جزءاً هاماً من ادائه التمثيلي . وكانت القبا في يختار هذا الشعر ، من مأثور الشعر العربي ، ومن الشعر المصنوع المتكلف الذي ظهر في عصور الانحطاط ، وفي القرن الماضي . وكان يعتمد كثيراً على مقدورته في نظم مثل هذا الشعر ، ويستغلها في تهيئة المواقف الثنائية .

(٢) اندروماك - ادب اسحق : (١٨٧٥)

ترجم ادب اسحق هذه المسرحية عن راسين ، اجابة لطلب قنصل فرنسا ومثلت في بيروت وخصص ريعها لاحدى الجمعيات الخيرية (١٧٦) . وقد حافظ المترجم على الاصل الراسيني ، من حيث التنسيق الخارجي للفصول والمشاهد ، محافظة تكاد تكون تامة . الا انه نظر اليها على انها مسرحية حوادث ، واهمل التحليل النفسي العميق ، لأرق العواطف ، وادق الاحاسيس ، كما اعمل القلب العاطفي الذي كان يسم تصرفات الشخصيات . وبذلك عدا على اهم صفة من صفات المسرح الراسيني ، وخاصة في هذه المأساة ، التي قال عنها الناقد الفرنسي جول لوميتز : « انها المدخل الى مأساة الواقع النفسي والمهوى الغلاب » .

وقد كان المترجم يجزئ المقاطع الحوارية الطويلة ، التي كان يسهب راسين فيها ، في وصف العواطف البشرية ، والاحاسيس الانسانية (١٧٨) ، ولعله اراد بذلك ان ييسر مهمة الاداء التمثيلي ، على مثليه ، وقد كان اكثرهم من الهواة الثائمين . كما كان يلخص بعض القطع الحوارية والمواقف التمثيلية ، ويحذف اجزاء من الاصل (١٧٩) . مثل ذلك ما فعله في المشهد الثالث من الفصل الثالث ، اذ حذف هذا المشهد ، وادمج جزءاً منه في المشهد الثاني . وقد كان من نتيجة هذه الجراحة في الحذف والإلخيص ، ان فقدت المأساة بعض المواقف الضرورية في تطوير العمل المسرحي ، ومنها اسباب حقد اندروماك على بيروس (١٨٠) ، فقد كانت هذه الاسباب من العوامل الرئيسية في تحريك المأساة .

وكذلك تصرف المترجم ، في نقل العبارات . وتوجهه وان كانت واية بالمعاني التي تناولها راسين في حوار ، الا انها لم تلقم الدقة والمطابقة الساية ، لبعض المعاني الشعرية المركزة ، التي جاءت في مواضع كثيرة من الحوار . وقد كان يستفيض عنها احياناً ببعض الايات الشعرية ، التي ترتبط بالاصل ارتباطاً واضحاً ، وان كانت تعبر عن المعاني ، بصورة عامة . ونحن اذا اخذنا مثلاً على ذلك المشهد الاول من الفصل الاول ، حيث يخاطب اوزيس بيروس ، نجد ان ترجمة اسحق جاءت مؤدية للمعنى ، دون اخلال ، وان نأت عباراتها عن الاصل الى حد بعيد :

اوزيس - سلام ايها الملك الهام ودام لك ارتقاع لاهرام
علوت همة ليست تضاهى واجدادهم القوم الكرام

اليك يا من قمت بحسامك ترواده ، بعد ان بلغ والدك الهام من هكتور مراده . اثبت سفيراً من امراء اليونان ، احمل اليك عنياً وارجو الا يجعل على العدوان . وذلك انهم يرون ان شقة غير سديدة ، حملتكم على حفظ بقية حرب شديدة . اعني بذلك ابن هكتور الـد عداكم ، الذي جعلتموه في حماكم . ان ذلك لمن المعبود المعجوب ، فكيف نسيتم هكتور وما حملنا من العذاب . لعمرى ان شعبنا يذكر ذلك البطل ، وفي كل قلب منه وجل . وما من بيت الا ويطلبه بنار ، وما من يوفاني الا وفي قلبه منه نار . ومن يدوي والعلام سر ابيه ، ما عسى ان نعانى منه وتلاقيه . ففراه بعد حين مهاجماً مراكبنا ، كما رأينا اياه داهماً مراكبنا . واني اخاف ان تكون عظمى اهتمامك به واعتناك ، ملاقة بلائك . وان الحية التي تربيتها ، تخرجك السم من فيها . دارك امر غذك قبل فوات يومك ، وابعد عنك عدواً يستجبد بك على قومك . (٢١)

على هذا النحو يرد هذا الجزء من الحوار ، عند ادب اسحق . ولنتنظر

اليه في الترجمة الدقيقة المتقنة ، التي اضطلع بها الدكتور طه حسين ، حيث نلاحظ ان المعنى بصورته العامة كان مطابقاً لما جاء في الاصل ، وان الاختلاف كان في التعبير اللفظي ، وفي تغيير مواضع الجمل فقط :

اورست - قبل ان يحدث اليك اليونان جميعاً بصوتي ، ائذن لي في ان اجراً فأفاخر بهذه السفرة ، وان اظهر لك سروري بان ارى ابن اخيل وقساهر طروادة . نعم وإنما نحب بيلانه نحب بوقفالك . لقد اودى هكتور واودى بطروادة ، وقد اظهرت بشجاعة بارعة ان ابن اخيل خليق وحده ان يقو مقامه . ولكنك تأتي شيئاً لم يكن يأتيه فان اليونان يرونك تقبل عثرة الدم الطروادي . تركت نفسك تتأثر بشقطة خطيرة ، فغبت بما ابقت هذه الحروب الطويلة . ألم تعد تذكر يا مولاي ماذا كنت هكتور ؟ ان شعوبنا المرفقة ما زالت تذكره . ان اسمه وحده ليثبت الرعدة في اراملتنا وبناتنا . وما في بلاد اليونان من امرأة الا وهي تتقاضى هذا الصبي الشقي ثأراً لاب او زوج قتله هكتور . ومن يدري ما عسى ان يحاول هذا الصبي يوماً ؟ لعلنا نراه ينزل الى ثغورنا كما رأينا اياه يحرق سفننا ، يتبعنا على الماء والجدوة في يده . أجزؤ يا مولاي على ان اقول ما ارى ؟ احذر انت جزاء هذه العناية بهذا الصبي ، وان هذا الثعبان الذي تربيته في جبرك ، يعاقبك يوماً ما لانك ابقيت عليه . وبعد ، فحق أمل اليونان جميعاً ، آمنهم على انتقامهم وآمن نفسك على حياتك . اهلك عدواً مضاعف الخطر ، لانه سيجرب قوته بقنالك ، قبل ان يقاتل اليونان .^(١٢٢)

والى جانب عدم الدقة في الترجمة ، نراه يدخل الفناء في عدة مواضع ويكاد يجتم كل فصل من فصول المأساة بمشهد غنائي . وقد اضاف مشهداً غنائياً كاملاً وهو المشهد الخامس من الفصل الاول^(١٢٣) . وهو في ذلك يسلم الذوق

المسرحي العام ، الذي اعتاد الاستماع الى الفناء ، مقعماً في المسرحيات التي كانت تقدم اليه مؤلفة او مترجمة .

وقد اترق المؤلف في الترجمة ، اسلوباً هو مزيج من النثر المسجع والشعر . واختار لتعبيره ، في هذين النوعين ، الفاظاً جزلة ، واسلوباً فضفاً . وتلك صفة يحمدها عليها ، لان هذا اللون من التعبير النظمي ، كان شرطاً اساسياً في كتابة المأساة .

(٣) الروايات المفيدة في علم التراجيعة - محمد عثمان جلال : (١٣١١ هـ)

هي ثلاث مآسٍ شعرية لراسين ، نقلها محمد عثمان جلال الى الزجل المصري ، على النحو الذي فعله حين نكل مسرحيات مولير ، التي نشرها سنة ١٣٠٧ هـ بعنوان « الاربعة روايات من نخب التيارات » .

على انه في مسرحيات مولير ، لم يتم بنقل الحوار المسرحي الفرنسي الى الزجل المصري فمضب ، بل عمل على تصوير المسرحيات والباسا ثوباً مصرياً شعبياً ، وبذل جهداً كبيراً - حاله التوفيق فيه في مواضع كثيرة - لخلق بيئة جديدة تناسب الشخصيات المولييرية ، فلا تفقد انسانيتها وروعها في ثوبا مصري الجديد .

اما هذه المآسي التي نقلها جلال ، فهي استر (Esther) وافضانية (Iphigénie) واسكندر الاكبر (Alexandre le Grand) (٢٤١) . وقد قدمها بقوله :

« ان من الروايات الجاري تمثيلها في اوروبا ما يسونو بالتراجيعة ، وهي عبادة عن وقائع تاريخية او حربية او عشقية . وقد اشتهر في فرنسا رجل يسمى راسين وكان في عهد لويس الرابع عشر ، الذي نشر المعارف واعان الشعراء على حسن الاختراع ورقيق الابتداء . فاخترت من كتابه ثلاث روايات وسميتها (بالروايات المفيدة في التراجيعة) ، وهي اشبه شيء بالفرج بعد الشدة ، وبلوغ الفرج بعد مدة . وانتبت اصلها المنظوم ، وجعلت نظمها ينهيه الصوم ، فإن اللغة الدارجة انسب لهذا المقام ، وواقع في النفوس عند الحواس والعوام » (٢٤٢) .

وأول ما لفتني من هذه المقدمة القصيرة ، ان جلالاً تجنب التفاصيل في تعريف المأساة الكلاسيكية الراسينية ، فاكثف بالإشارة الى انها « عبارة عن وقائع حربية او عشقية » . ذلك لأنه - وقد تقل شعر راسين الى الزجل المصري ، مع إبقائه الروح الثرية والشخصيات التاريخية على ما هي عليه - يدرك انه لم يبق على ابداع راسين الشعري ، او على أدائه للأساءة ، بقدر ما ابقى على (الوقائع) - ذلك ان ارتباط تكوين الشخصيات في مسرح راسين بصياغة الشعر ، امر اثار اليه التقاد ومؤرخو الادب الفرنسي غير مرة . فالخلق المسرحي عند راسين مزيج من القدرة على تصوير اعمق العواطف الانسانية ، والمعرفة الشعرية النادرة . وقد عرف عن راسين ، ان مفرداته الشعرية قليلة ومعدودة .

ولهذا فإن دراستنا لترجمة جلال هذه ، ستكون من خلال ضبط مطابقة المعنى الذي تضمنه الزجل المصري ، على الاصل الفرنسي ، ثم مدى ملازمة هذا الزجل ، في مجموعه ، لتصوير الشخصيات التراجيدية ، على النحر الذي نجد في الاصل أيضاً .

وقد لاحظنا ان المترجم ابقى على التشخيص الراسيني ، من حيث العدد وطبيعة الدور الذي تفضل به الشخصية ، كما حافظ على التنسيق الفني الخارجي للمسرحيات ، ولم يعدل فيه ، الا في مواضع قليلة .

ففي مسرحية استر ، وهي الاولى ، نجد انه عمد الى حذف المقدمة التي وضعها راسين لها ، واستعاض عنها بمقدمة من عنده ، كانت بعيدة كل البعد عن المقدمة الاصلية . فمقدمة جلال ، تتناول شرح المسرحية وتلخيص حوادثها في ايجاز ، فهو يقول :

« هذه المرأة من اليهود ، وكان احشوارس ملك الفرس مجوسياً فتغلب على مملكة اليهود وقتل ملوكهم واسر رجالهم . فأت ابو استير واسها ولم يبق لها من اهلها الا عمها مردخاي . فالتقت ابنت ملك الفرس طرد اراته وارسل رسله في بلاد المشرق يجلب جميع البنات الابكار ليختارمنهن واحدة يتزوجها .

فاخذ مردخاي ابنة اخيه استير ، وادخلها ضمن البنات على الملك قاعبته
وتزوجها وجعلها ملكة . وكان هامان وزير الملك من أظلم خلق الله ، وكل
الناس تسجد له الا مردخاي ، فاعتاظ منه ونوى على قتله . وتحصل من الملك
على امر بذبج كل من كان يهودياً ، واهب الله الا ان ينتصر مردخاي ، وان
يقتل هامان ، وان يؤمن الملك ويلبغ دين اليهودية ،^(٢٦) .

اما مقدمة راسين ، فانها تدخل في صميم التنسيق الفني للمرحية ، وفيها
يجري حديث على لسان التوى (La Pieté) ، نتعرف بواسطته الى ما ينتظروا
من احوال نفسية ، سيعرضها لنا الحوار . ولا نجد في هذه المقدمة ، تلميحاً
او شرحاً كما وجدنا عند جلال .

وقد صادف جلال بعد ذلك ، سمة من سمات المسرح الكلاسيكي وهي
الجرقة (الكورس) وهو ، في هذه المسرحية ، يتألف من فتيات ينشدن
شراً ينوئن فيه بمجد اسرائيل النابر . وقد اطلق جلال على الكورس كلمة
« المنشدات » . وقد ظهر الكورس عنده في المشهد الثاني من الفصل الثاني .
وقد حذف ، بالإضافة الى ذلك ، جزءاً من المشهد السابع في الفصل الثاني .
غير ان هذا الحذف لم يتكرر في بقية الفصول ، كما ان المترجم لم يغير شيئاً من
مجرى الحوادث او (الوقائع) ، التي حرص على الا يعدل فيها ابداً ، كما حرص
على ان تكون ازجاله ترجمة دقيقة للمعنى الذي تضمنه شعر راسين .

اما المسرحية الثانية ، وهي « افنانية » ، فلا نجد لها مقدمة عند راسين .
اما جلال ، فقد قدم لها مقدمة ، لحص فيها الاحداث التناوبية في المساة .
وقد سار فيها على النهج الذي نهجه في ترجمة « استير » من حيث التزامه للمعنى
الاصلي بدقة . ولم يجد عنه الا في مواضع معدودة اضطر اليها اضطراراً بسبب
مقتضيات الزجل ، في الوزن والقافية .

اما بالنسبة للتنسيق الفني الخارجي فقد بذل جهداً ملحوظاً في سبيل المحافظة
على الاصل ، الا في موضع واحد ، حين دمج المشهدين الخامس والسادس ،
من الفصل الخامس ، بعد ان حذف بعض الحوار .

ولا نجد في ترجمة المسرحية الثالثة ، وهي « الاسكندر الاكبر » صفات تميزها عن المسرحيتين الاوليين ، إلا انها أكثر التزاماً للأصل الفرنسي من حيث التنسيق الفني الخارجي ، والدقة في اداء المعنى الفرنسي ، بواسطة الزجل المصري .

على اننا في نهاية الامر ، نرى ان جلالاً لم يحالفه التوفيق في ترجمة هذه المأساة . وذلك لانه لجأ الى اللغة المألوفة في الحياة اليومية ، وقدم بها حواراً على السنة اسير واشيل والاسكندر الاكبر . فأخرج بذلك ابطال المأساة العظام عن وقارهم التاريخي . وسمينا اسير نقول : يا اخي ، وباسي الفع . . وكليتامنتر نقول : انا ابوس رجلك . ورايناه يدخل بعض الثكنات والفكاهات المصرية المتداولة بين العامة مما افسد وحدة النغم ، وشوّه جلال الجو التراجيدي الصارم . ومن فكاهاته الشعبية التي ادخلها ، قوله على لسان كليتامنتر ، مخاطبة اغا بمنون :

لو كنت يوم دافعت عنها جهنك ما كنتش انذليت وصغرت عنك

 لا اب فبك رحمة ولا جوز تفشكير الا انت واحد يروي وعحك عكبر^{١٢٧}

* * *

كما نرج بالغة العامية ، على لسان اشخاص لا يعقل ان ينطقوا بها يوماً . وقد يقال إنه لا يعقل ان ينطقوا بهذه اللغة المختارة المصفاة ايضاً ، ولكن هذه اللغة ، ليست لغة حديث او لغة حياة يومية ، بل هي لغة ثقافة . وليس من المستغرب ، ان يجري الحوار بها بين شخصيات تتحدّر من التاريخ ، وينتزعها المؤلف منه ، بحلة بتياب العظمة والوقار والاذان .

د - فولتير

(١) نسليّة القلوب في رواية ميروب (Mérope) - ترجمة محمد عفت : (١٨٨٩)

حاول محمد عفت الترجمة للشرح ، فتناول بعض مسرحيات شكسبير ونقلها الى اللغة العربية . وقد امتازت ترجماته بالدقة والامانة والتقيد بالاصل . وقد ترجم هذه المسرحية الفولتيرية ، الى الشعر العربي . ولم يُدخل على تشخيص فولتير اي تعديل ، كما انه ترك الاسماء على ما هي عليه في الاصل ، إلا انه حاول تعريبها ، كما فعل في مسرحية «زوبية البحر» لشكسبير . فعرب اسم (Eurycles) الى (عيركليس) . و (Eros) الى (عيروس) . ولكن هذا لا يمكن اعتباره تحويراً بحال من الاحوال .

غير اننا لا نستطيع ان نجزم بان مسرحية عفت هذه ، هي ترجمة حرفية لمسرحية فولتير . مع اقتناعنا بان المترجم قد ادرك في كثير من المواضع ، المعنى الفرنسي ، واستوعبه على نحو جدير بالاعجاب . وقد حملته ضرورات الشعر على الاطباب في ترجمة بعض الايات ، او الابهام في ترجمة ايات اخرى ، بما انحرف به عن المعنى الاصيل ، بشكل ملحوظ .

اما بالنسبة الى الاسلوب ، فإن المترجم لم يُصِفْ نصه من بعض الالفاظ العامية او التراكيب الركيكة . والشعر فيها لا يرقى الى المستوى المنشود في هذا اللون من الروان الادب .

ومن امثلة ذلك قول اسمينا ، في الاصل :

« ومسينا ، بعد خمسة عشر عاماً من الحروب الداخلية ... » (٢٨)

بينما نراها تقول في ترجمة عفت :

« وبلاذناً من بعد كشف شمسها »

ثم نرى اسمينا بعد ذلك تتخاطب ميروب بقولها ، في الاصل :

« انت ارمة كريسنون ، ومن ملوكنا تتحدون » (٢٩)

بينما نراها تقول في ترجمة عنت :

«اذ انت ارملة الشهيد كريسنوت ملك لنا اودى به قدر غدر

وكذلك عندما تناجي ميروب بها ، سائلة عن ابنها :

« انترك تلك البقية العالية ، من اعدل الملوك واعظم الآلهة

صورة الزوج الذي ما زلت احبذ وفائه » (٣٠)

نراها تقول في ترجمة عنت :

« لا تتركه يا الهي انه نسل الملوك بقية الزوجية

وعبارة « بقية الزوجية ، هذه لا ضرورة لها على الاطلاق ، ما دامت لم
نمطنا صورة حقيقية عن علاقة ميروب بزوجها كريسنوت وولائها واخلاصها
لذكره .

ومن امثلة الاطئاب ، الذي اساق اليه عنت مضطراً ، بسبب دواعي
الشعر العربي ، ترجمته لليث التالي الذي تقوله ميروب :

« انا امه اتبعين من هذا ايضاً » (٣١)

وقد ترجمها عنت على النحو الآتي :

« لا تنكري حبي له فانا امه لا تعجبني فانا امه المترجمة

وكان بإمكان عنت ان يصكتني بصدر الليث ، الا انه اضطر الى اختراع
المعز حتى يأتي به ثاماً .

وامثلة هذا التصرف الذي اضطر اليه المترجم اضطراراً ، لفردرات
الشعر ، كثيرة في المسرحية ، ولا داعي لبرادها جميعاً ، - وحسبنا ما قدمناه
منها على سبيل التمثيل .

على ان ام ما يلاحظ على هذه الترجمة ، هو عجز المترجم عن التجديد في
الاسلوب الشعري ، حتى يخرج ملائماً لهذا الفن الجديد ، الذي لم يعرفه العرب
في عصورهم الادبية . وذلك راجع فيما نرى ، الى ان المسرحية الشعرية ، لم
تسكن في ذلك الوقت ، من الفنون الادبية الشائعة ، ولم تستكمل اسباب
نضوجها ، حتى تلبس الحلة الشعرية الملائمة . ولذا لم يخرج المترجم في شعرها ،
عما عرفه العرب في عصور الانحطاط ، وفي القرن التاسع عشر من الوان الشعر
المتكلف المضطرب المصنوع .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْأَمَقَاتُ

- (١) هذا المثل مأخوذ من ترجمة إلياس إلى شبكة لهذه المرحية ، وهي عدد من احسن الترجمات وأدليا (مطبعة صادر - بيروت - ص ٣) .
- (٢) ترجمة مسعود - ص ٤ .
- (٣) ترجمة إلى شبكة - ١٣ .
- (٤) ترجمة مسعود - ص ١٨ .
- (٥) ترجمة إلى شبكة - ص ١٦ .
- (٦) ترجمة مسعود - ص ٢٢ .
- (٧) مثلها إحدى فرق الهواة لأول مرة ، يوم السبت ٢٢ من مارس ١٨٨٩ .
- (٨) ص ٢٧ .
- (٩) ص ٣٨ .
- (١٠) مسرحية « السيد » - ترجمة خليل مطران - ص ٦٣ .
- (١١) راجع ص : ١٨ ، ٣ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٥٠ ، وفيها .
- (١٢) ٣ ، ٦ ، ١١ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٧ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٩ ، ٥١ ، وفيها .
- (١٣) المرحية ص ١٩ .
- (١٤) ترجمة مطران - ص ٥٠ .
- (١٥) ترجمة الحداد - ص ٤٦ .
- (١٦) المرحية - ص ٥٠ .
- (١٧) طرّ الأي - « أربع الصلابة المربية » ج ٢ ص ١٠٦ .
- (١٨) راجع ص ٥٣٥ من كتاب « المورد » لبول اسحق .
- (١٩) راجع المشهد الأول من الفصل الأول ، والمشهدين الأول والثاني من الفصل الثاني
- (٢٠) صفحة ٥٥٩ من « المورد » ، وص ٤٥ من ترجمة له حين .
- (٢١) « المورد » - ص ٥٣٧ .
- (٢٢) « الترومات » ترجمة له حين .
- (٢٣) راجع الفصل الثاني : ص ٥٥١ ، وآخر للفصل الثالث : ص ٥٥٩ وآخر الفصل الرابع ص ٥٦٥ - ٥٦٦ .

- (٢٤) ذكر محمد كامل حجاج في « خواطر الخيال واملأه الوجدان » (ص ٨٣) ، ان جلالا ترجم ايضاً مأساة « موراس » لكونولي و « ايلي » لراسين ، ولكنها لم تطبعا .
- (٢٥) « الروايات الخفية في علم القرائنة » - ص ٢ .
- (٢٦) « ملحة المرحمة » - ص ٣ .
- (٢٧) « الروايات الخفية .. » ص ٧٦ .
- (٢٨) « السطر اللامس من مسرحية Mérope (Hatier - Paris 1925) » .
- (٢٩) « السطر السادس عشر » .
- (٣٠) الآيات ٣١ - ٣٢ من الأمل للفرنسي .
- (٣١) البيت ٣٦ .

الفصل الثاني

الترجمة عن الانكليزية

أ - شكبير

فالت مسرحيات شكبير في العالم العربي، وفي مصر خاصة، خطوة عظيمة، وذلك لروعتها الادبية ولتميزها الصادق عن المواقف الانسانية الخالدة، في مختلف الازمنة والامكنة. وقد حاول بعض الكتاب ان يلغسوا هذه المسرحيات او يترجموها ملغمة^(١)، وحاول البعض الآخر ان يترجموها ترجمات تصرفوا فيها تصرفاً كبيراً، واجالوا فيها اقلامهم بالحذف والزيادة، والتلخيص والاسهاب. والى جانب هؤلاء، نرى طبقة من الترجمة حافظت على الاصل، بالقدر المستطاع، وبذلت جهداً كبيراً في سبيل نقل روح القطعة المترجمة، الى لفتنا، بحيث يفهمها قراء هذه اللغة ويمحسون بها احساساً صادقاً، كما يفهمها ويمحس بها ابناء اللغة الانكليزية، وقد كتب لبعض هذه الترجمات شيء من النجاس. وسنستمرض فيما يلي، هذه الترجمات، حسب تدرجها التاريخي.

(١) شهداء القوام (ووميو وجوليت) - ترجمة نجيب الحداد
كان لنجيب الحداد اثر كبير في ترويج المسرحية العربية، فقد ترجم وعرب

وأنت مسرحيات كثيرة، مر ذكرها في مواضعها من هذا الكتاب . وقد استقر في المسرحيات التي ترجمها سنة غير حميدة، كان فيها قدوة سيئة لمن عاصره أو تلاه من المترجمين ، لأنه كان رائد مدرسة أدبية جديدة ، اطلعت على الآداب الغربية اطلاعاً واسعاً وحاولت أن تجد في ميادين الصحافة والشعر والفن المسرحية .

ومسرحية « شهداء الغرام » ، واحدة من تلك المسرحيات التي أباح فيها لقله العبث والتشويه . فهو لم يأخذ من الأصل الذي ترجم عنه ، سوى بعض الحوادث المثيرة ، التي تجذب جمهوراً ساذجاً ، حظه من الثقافة ضئيل ، وقدره على التقدير الجدي محدود . وقد اختصر اختصاراً مبالغاً ، واختار من التفاصيل ما اعانه على إبراز الحادثة القرامية التي تستهوي الجمهور ، والتي يستطيع أن يقم فيها قصائده الثنائية الجلية ، التي أنشدها الشيخ سلامة حجازي ، وسجلها على أسطوانات .

والحقيقة التي نحب أن نوضحها هنا ، هي أن عمل نجيب الحداد ، ومن لفه لله من المترجمين ، كان عملاً شائئياً ، يأخذ فيه المترجم من الأصل الفكرة أو الحادثة ، ويحافظ على عدد من الشخصيات ، ويختار بعض الحوادث ، ثم يتصرف في التفاصيل والحوار والشخصيات ، كما يشاء له هواه .

وفي هذه المسرحية خاصة ، ترى أنه حذف مشاهد كثيرة ، واكبر دليل على هذا الحذف ، أنه افتتح المسرحية ، بقصيدة جميلة غناها الشيخ سلامة ، ثم اجتاز الفصل الأول الذي يصور النزاع بين آل كبلوليت وآل موتاجو ، وبدأ بقاء روميو وجوليت في بستان آل كبلوليت (المنظر الثاني من الفصل الثاني من الأصل) . وجمال في مشاهد هذا الفصل ، بحذف ما يشاء من الحوار ، ويضيف ما يشاء من الآيات الشعرية ، ثم يعود بنا ثانية ، الى المنظر الثالث من الفصل الأول ، لينقل إلينا طرفاً مما دار بين جوليت وأما ، بشأن زواجها من الأمير باريس . وبعد ذلك بقليل يعود بنا الى المنظر الثالث من الفصل الثاني ، حيث يلتقي روميو بالاب لورنس ، وبعد هذا اللقاء يعرض

علينا لقاء روميو لتيبات ، حيث يتشاجران فيقتله روميو . ثم يتعرض
الحوادث التي تلت ذلك من نفي روميو والحاح الامير باويس على جوليت
في الزواج ، ثم مؤامرة الاب لورنس وجوليت . ثم ما تلا ذلك من انتحار
روميو بعد عودته وانتحار جوليت بعد ان افادت من اثر الحشر الذي
تناولته ، وبعد ان اكتشفت موت حبيبها . وينتهي المسرحية بحرق دخيل ،
هو انتحار الاب لورنس ، بعد ان التى قصيدة لحس فيها المؤامرة التي حذرهما ،
واساء فيها التقليد . ولم يتعرض لقاء آل كلبوليت وآل مونتاجو على قبر
الحبيين ، وما ادى اليه الحزن المشترك ، من اصلاح ما فسد بينهما .

ومن هذا المرض الموجز ، ينضج لنا ان المترجم حذف كثيراً من
الحوادث ، كما حذف بعض الشخصيات ، واقتصر فيها على ما يمثل تلك الحوادث
الموجزة السريعة التي اختاروها .

اما اسلوبه في الترجمة ، بغض النظر عما اجراه في الاصل من تشويه ، فهو
الاسلوب الذي عرف به في مقالاته الادبية ، وقصصه المترجمة ، وارتفع به عن
المستوى الذي وصله النثر العربي ، وبخاصة في الترجمة ، في اواخر القرن الماضي .
وبيانه عربي فصيح ، لا تعقيد فيه ولا صنعة . والفاظه وتراكيبه عذبة مؤثرة ،
تناسب مع ذلك الجو العاطفي الذي حاول تصويره .

وقد اثرتنا مراراً الى انه اضاف الى الاصل ، بعض المقطوعات الغنائية
العذبة ، التي غناها الشيخ سلامة ، واشتهرت بعده ، ومنها :

عليك سلام الله يا شبه من اهوى

و يا حبذا لو كنت تسبح لي شكوى

ومنها ايضاً :

سلام على حسن يد الموت لم تكن لتنعوه او نعو هواه من القلب

وغير ذلك من الالطاف كلحن الوداع ولحن المغازلة ولحن اللقاء^(١٣) .

(٢) زوينة البحر (العاصفة) - ترجمة محمد عنت : (١٩٠٩)

سبق لمحمد عنت محاولة في الترجمة عن الفرنسية ، نحدثنا عنها في موضعها . وهذه المحاولة هي الثانية له ، انتقل فيها الى الادب الانكليزي ، وتقدم الى مسرحيات شكسبير فترجم منها اثنتين ^{٣٣} .

وقد حاول ان يلتزم الاصل ، فلم يحذف شيئاً من المشاهد او من الحوار ، وقد كانت هذه طريقته فيما ترجمه . إلا انه تصرف في اسماء الشخصيات بعض التصرف ، فجعل (كليان) غليان ، و (اربيل) عريان ، و (ادويان) عاذر و (الوتزو) عالوتزو ، وهكذا ...

والترجمة تبرز سيراً حسناً ، الى جانب الاصل ، دون ابتعاد عنه ، إلا انه حاول فيها التبسط في الشرح والتوسع فيه ، حتى يستطيع القارئ فهم الفكرة المركزة والاشارات البعيدة التي رمى اليها المؤلف . وهذا اسلوب في الترجمة يحمد القارئ ويرتاح اليه ، إلا ان الناقد لا يقره ولا يسبح به . فعلى المترجم ان يدرك خصائص اسلوب الكاتب ، وان يحافظ عليه بالقدر المستطاع . وعليه ان يختار من الالفاظ والتراكيب ، ما يطرح الظلال الدقيقة ، التي تتساقط من الفاظ المؤلف وتراكيبه ، والتي لا يلعبها ولا يستطيع ان يعبث بها الا المترجم المتمكن . فزوجة الاسلوب ، وجمال الحوار ، لا يتوفقان على المعنى فحسب ، بل على هذا المزيج المتناسب ، الذي يجمع بين المعنى واللفظ .

والشواهد على توسعه في الشرح كثيرة في المسرحية ، حسبنا ان نورد بعضها ، لتكون مثلاً على ما ذهبننا اليه .

من ذلك ترجمته لقول جوزال ، حين كان يتحدث عن وديان السفينة ، التي اقلتهم عبر البحر (ص ٣) ، فقد جاء هذا الحديث عنده على النسق التالي :

« هما كان من الخطب ، فلن اصدق ابداً ان هذا الرجل يموت غرقاً ، بل لا بد ان يموت شقاً . ولا اتنازل عن هذا الاعتقاد ولا احيد عنه ، ولو ان كل قطرة من مياه البحر فطرت فهاهنا واقسمت انه يموت غرقاً ونهيات لا ابتلاء . »

والترجمة الدقيقة المركزة لهذا القول هي :

« سيشتق بعد ، ولو اقتسمت كل نقطة من الماء ضد ذلك ، وفقرت فاما لتبتله » .

ومن من هذا القليل ترجمة حديث بروسيرو لاديل (١٦ - ١٧) :

« ماذا تعني بهذا الكلام ، هل نصي اري ولا تطيعني وتقع هواك ، ماذا تريد وما هذا الوعد » .

والترجمة الدقيقة للاصل هي :

« وبعد ، امتكدر انت ، ما ذلك الذي لا تستطيع طلبه » .

ومن ذلك ترجمته قول سباستيان لانطوان (ص ٤٠) كما يلي :

« قل واذا سمع . ولكن كسلًا قد اعتراني وهو يعطيني كلاء الراكد لا اطيع حراكًا » .

والترجمة الدقيقة للاصل هي :

« حسن ، ولكنني كلاء الراكد » .

ولم يسلم النص من الخطأ في الترجمة في بعض المواضع . فقد عجز المترجم عن نقل افكار الكاتب صحيحة ، في اكثر من موضع . ولعل ذلك راجع الى اعتماده على الترجمة الفرنسية ، والترجمة الاولى ، مهما كانت دقيقة ، لا بد من ان تبتعد في بعض المواضع عن الاصل ، فما بالك بالترجمة الثانية ، او ترجمة الترجمة .

من ذلك ترجمة ما قالته ميراندا لاييسا ، حين وجته ان يدعى من ثورة العاصفة . فقد حذف منها بعض عبارات ميراندا (ص ٥) .

وترجمته لقول سباستيان (ص ٣١) ، كما يلي :

« كأنه وهو يسليه على مصابه ، يضرب في حديد بارد » .

والترجمة الدقيقة هي :

« كأنه حين يتلقى العزاء ، يلتهم عصيدة باودة » .

وبينا نراه يتوسع في الشرح في بعض المواضع ، نجد انه يحذف الاسماء الاسطورية التي تمر في الاصل ، او يوردها دون تعريف ، في حين ان القارئ في حاجة ماسة الى مثل هذا التعريف . والشرح الانكليزي ، الذين شرعوا مسرحيات شكسبير اضطروا الى بسط الكلام في الاشارات الاسطورية ودلالاتها التاريخية والادبية .

وبما يحمد المترجم حقاً ، انه ترجم المقطوعات الغنائية ، التي انطق بها شكسبير اربل وكليان والشخصيات الاسطورية ، الى الشعر الغنائي الخفيف الجليل ، وكأنه كان هنا يقوم بدراسات ونجارب تمهيدية ، لتلك الترجمة الشعرية الجميلة التي اخرج بها مسرحيته « مكبث » . وامثلة هذا الشعر الغنائي في المسرحية كثيرة (١) ..

(٣) مكبث - ترجمة عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس عبد الملك :
(١٩٠٠)

هذه اول ترجمة لهذه المساة الشكسبيرية العظيمة . وقد اقدم المترجم على ترجمتها ، لانها كانت بريان ان الترجمة للمسرح ، في ذلك الوقت المبكر ، اكثرت جدوى من التأليف ، وقد عبرا عن هذا الرأي في مقدمة المسرحية ، حين قالوا :

واذا قيل اي الامرين افيد النهضة الروائية في مصر ، اعتماد الكتاب المصريين على اقلادهم في تأليف الروايات وانشائها ، او انتساب المبدأ من الروايات الغربية وترجمتها ، فإن فضل واحد من المصريين اول الامرين ، لم ينصف نفسه ولا انصف بلاده . ذلك لان معظم الذين يميلون الى الكتابة في هذا القرن الجليل من المصريين لم يبلغوا بعد درجة يفيد البلاد عندها الاقتصار على قراءة بنات افكارهم ومبتكرات كتاباتهم ، سيما في فن كهذا يتعلق بالذوق وحالة البلاد المدنية . فمن المبدأ اذاً لجماعة المصريين ان يبدأوا هذه النهضة بالاعتماد على تأنيق البلاد الغربية وما اوحوا به في مؤلفاتهم ورواياتهم ، لانهم وصلوا الى درجة

من المدنية تحسن الذوق تحسبنا ، لم نكن لتبارهم فيه ، وتسمو بهذا الفن وامثاله سموً كبيراً^(٥) .

وإذا ذهبنا نحاسب المترجمين ، على مقتضيات هذه الفكرة السامية ، التي دفعتهما الى الترجمة ، وجدنا أنها شوهها هذا الاثر النفيس وعبنا به بكل العبث ، حتى خرج من بين ايديها ، وكأنه لا يبت الى الاصل بمعة تذكر .

فإنما في بعض المواضع مثلاً ، يؤلفنا الحوار ، ويضيفانه الى المؤلف . والامثلة على مثل هذا التأليف كثيرة في هذه الترجمة ، فشهد الساحرات في النظر الاول ، لا يبت الى الاصل ببسب ، بل هو كلام مؤلف ليناسب المقام الذي خلقه المترجمان خلقاً جديداً . ومن هذا القبيل ما اضافته المترجمان الى الساحرات في كل مواضعهن في المسرحية . وذلك الحديث المنسوب الى الملك وابنه ملكولم ، والذي دار حول اعدام كودور^(٦) . ومن قبيل التأليف ايضاً الشعر الذي تثرعنا وهناك ، ليلام المقام ، او ليعين على تصوير المشاهد^(٧) .

وفضلاً عن ذلك ، عبت المترجمان بترتيب المشاهد والفصول ، وهدهما بذلك ، لتسلل السرد المسرحي^(٨) . كما انهما كانتا يتجنبان المواضع الحوارية العلوية ، ويوزعان القطع الحوارية على اشخاص المسرحية ، بحيث تقول الشخصية ، كلاماً لم يوضع لها في الاصل .

ولم يحافظ المترجمان على المواضع المسرحية ، بل كانتا يلغسان بعضها ويحذفان البعض الآخر . فحذفنا المشهد الثاني من الفصل الاول ، والمشهد السادس منه ، كما حذفنا المشهد السادس من الفصل الثالث ، ولخصا كثيراً من المواقف ، وحذفنا اجزاء من الحوار . وهكذا كانتا يهدمان شخصيات المسرحية ، قنظهر اشباحاً هزيلة متناقضة في اعمالها وقصرافاتها ، كما كانتا يفسدان لتسلل الحوادث والمواقف التي كان المؤلف قد ربطها وربطاً محكمأ متأسكأ ، بحيث تندرج من البساطة الى التعقيد ، ولكي يؤدي السبب الى النتيجة المتوخاة .

وقد اخطأ المترجمان في فهم بعض العبارات ، وفي ترجمة البعض الآخر .

وظهر ذلك في أكثر اجزاء المسرحية ، وبخاصة في تلك المواقف التي ظهرت فيها الساحرات . فقد كانا يؤلفان هذه المواقف تأليفاً يكاد لا يتصل بالأصل أدنى اتصال . ولتقدم على ذلك مثلاً واحداً ، نجتزئ به عن الامثلة الكثيرة التي لا يحيطها كل من تصنع المسرحية . وهذا المثل يقع في اجتماع الساحرات في اول الفصل الرابع ، حين يقابلن مكبيث ويسألن عن مصيره بعد ان تولى الملك .

« هيككات : (١) (عزجة) : كلش كلش ملش ملش بحق الله الواحد القهار اقم عليكم يا معشر الخدام والاعوان الكرام ، ان تغزلوا من الحق الاعلى بالصكينة والوقار وتطردوا الخدام والعمار والسكتين في هذا المكان ثم وقبالهم واعوانهم واجناسهم ، واقتلوا حركاتهم حتى تقضى حاجتنا بحق طاش ، طروش توكل يا روقايل وباسمائيل وباجبرائيل وباميكائيل وباهدابايل اللع » .

وهذا الحديث ليس بينه وبين الاصل صلة ، فهو تعويذة سحرية غامضة لا يفهم منها شيء ، فضلاً عن انها سقيمة نافية .

ومثل هذا كلام بواب قصر مكبيث ، في اول المشهد الثالث من الفصل الثاني . فإت المترجمين لم يفهما سحرية المؤلف واشاراته في هذا الموقف فترجما على هواهما ، دون التزام للدقة ، او تعيد بالأصل .

ولنختر مثلاً آخر على عدم الدقة في الترجمة ، ونماوضه بترجمة مطران ، في نفس الموضع :

« زوجة مكبيث : اليّ ابنتا الارواح الشريرة ، يا من تعرضين المرء على عمل سوء ، امليتي قلبي قسوة وانزعيني منه كل رحمة حتى لا ياتسني عن عزمه قوتي فرائصي ، ابعدي عني ككل حنو يمنعي من الخوض في بلج الذنوب . ابدي لي ابن الحنو بسم قانع . واسدل اياما الليل سترأ من ظلامك المدهم على آلامي حتى لا تنظر السهاء خنجري ملوناً بالدماء ولا » (١٠) .

واليك ترجمة هذه النقطه كما وردت عند مطران :

« الى اينها الاديوات التي توحى نيات القتل ، جردني من انوثتي ، انعميني
 جفوة وقسوة من رأسي الى قلبي ، اقلي في ضميري كل منفذ تنفذ منه الشفقة ،
 لا تأذني للرحمة ان تطلق شرقي ، او تكف يدي . حولي في ثديي لبن الموضع
 الى سم نكيع ، اسعدني باجنات الهلاك ، وافدات من كل مكان تشهدن فيه
 بلاء وشرأ . وانت اينها الالية اللبلاء ، ارحمني علي من سدوك ، واتقوي
 بكسف من دخان السمير ، حتى لا يرى خنجري المسنون موقعه من الطعن ،
 وحتى لا تدعي لتطلع من الشراع مسلحاً ينظر منه ما تحت غطاء السماء ،
 فيرى امرار جريتي ويصيح في مكانك مكانك » (١١) .

هذه امثلة توضح ما قصدنا اليه حين قلنا ان المترجمين عبنا بالترجمة اشد
 العبث . اما الاسلوب البياني ، فقصص جزل ، ثقل في الانشاء واضحة .

(٤) مكبت - محمد عنت : (١٩١١) .

وكانت ترجمة عنت لهذه المسرحية ، هي ثالث محاولة له في ترجمة المسرحية .
 وقد سار فيها على خطته في ترجمة ميروبو اي انه نقلها الى الشعر العربي .
 ولعلها احسن ترجمة عنتا عليها . في هذه الفترة ، من حيث الدقة في النقل
 والمطهر على جزئيات الالفاظ وقصده . ومن حيث الاسلوب القظي .

وقد اثبت المترجم في هذه المسرحية عن مقدرة فائقة في الترجمة ، تتطلى في
 فهم الاصل ، زادراك دوح البصوح ، واكتشاف خصائص الاسلوب ، وجمع
 كل ذلك في حل ادبي واحد ، قل ان ينزل القلم فيه سبيله ، وقل ان يتورط
 فيه الكاتب في اضافة او حذف ، او تبديل وتغيير .

وقد عارضنا هذه الترجمة على الاصل ، فوجدنا ان المترجم بذل قصاره في
 الحرص على ابراز افكار المؤلف في حلة شعرية ملائمة ، تكشف عن المعاني الاصلية ،
 وتحافظ ، في اكثر الاحيان ، على دلالات الالفاظ الشعرية وظلالها الحفية . ولولا
 ما جرته اليه ضرورات الوزن والثقافة وما انحدر اليه من الالفاظ والتراكيب ،
 في مواضع قليلة ، لضعف بدا في شاعريته ، او لعجزه عن فهم الاصل فهماً

دقيقاً ، او لتفاوت ما بين عيبرتي القئين وروحيهما ، لاعتبونا هذه الترجمة ، التي مرت عليها اكثر من اربعين عاماً ، مثلاً يجدر بنا يتعرض للترجمة ان يجتدي به .

ولو عاودنا هذه الترجمة ، بما ترجمه خليل مطران وسواه من مسرحيات شكسبير الى النثر العربي ، لوجدنا بينها وبين تلك الترجمات ، بوناً شاسعاً من حيث التقيّد بالأصل ، ومحاولة إبراز المعاني المقصودة ، في ما يلائمها من حلول الالفاظ .

وقلّ ان تقع في هذه الترجمة ، على عيب لا يرجع ، في الاكثر ، الى ضرورات الشعر . فتنبهه بالثقافة الواحدة في بعض المواقف ، اوقعه في بعض الاخطاء . فالتزامه قافية الراء في حديث الساحرة الاولى ، (ص ٩) ، جعله يقول « ايس من حبر » بدلاً من « اجف من التبن » كما اضاف عبارة « بلا مطر » ليقتفي بها الليت . وعلى كل ، لم تكن ضرائر الثقافة كثيرة .

وقد جرت عليه هذا الحرص الشديد على ان يترجم الشعر الى الشعر ، السخف والتدني في ترجمة بعض المقطوعات . مثل ذلك حديث بنكو لمكيث ، عن سرور الملك من زيارته ليت مكيث (الفصل الثاني - النظر الاول ص ٣١ من الترجمة) .

كيف للآن ترى مستيقظاً
ان للراحة مولانا خلا
في سرور ما رأيت مثله
منعماً اعطى عطاء اجزلا
آل بينك لم يدع من خيره
ساكناً في القصر الا نولا
نفس بالالطاف زوجك انه
ذلك الماس لما قد اوسلا
وهو يدعها افر من قري
وجاها شكرة ماجلا
بعد هذا نحو مضجعه سعى
شاكرآ رب الثرى والمزلا (١١٢)

ومثل ذلك ايضاً ، ترجمت لفظة من اروع ما كتبه شكسبير في هذه المسرحية ، وهي حديث مكيث عن التوم ، بعد ان قتل دنكان : (ص ٣٦ من الترجمة) :

لا تم لبلا سمعت صائحاً (قد غدا مكثت قتال الأيام)
 ذلك النوم البريء منعش الجسم ان هم عراه او سقام
 وائق الفتى الذي يحدثه متعبات العيش في فكر الايام
 منتهافا كل يوم ينتهي مسنعم للتعب والالام
 فورة النفس التي قد انهكت نصف عمر المرء عاماً بعد عام^(١٣)

والحقيقة ان ترجمة الشعر الى الشعر ، من الصعوبة بمكان ، فالترجم لا ينقل
 لغة الى لغة ، ولكنه ينقل شعراً الى شعر ، والشعر له روحه الحقيقة التي يخشى
 ان تلبحر في الهواء ، أثناء عملية النقل .

ومن المواقف التي نحمد له فيها الدقة في الترجمة ، والوضوح والانسياب في
 البيان ، دون تعثر او تهاوت ، على ما في ترجمة الشعر الى الشعر ، كما ذكرنا ،
 من صعوبات ، قول بنكرو غاطباً الساحرات (ص ١١ من الترجمة) :

وتعلن البذور مخبآت يحوف القيب تثبت او تصاب
 فسكن لي الحديث وقلن صدقاً فعندي يستوي صل وصاب^(١٤)

وكذلك قول مكثيت ، في المظهر الحامس من الفصل الأخير ، عندما
 انتهى كل شيء ، وشارف نهايته ، وعندما كانت زوجته تعاني سكرات
 الموت :

يكاد يكون الحوف اسماً مجرداً لدي من المعنى وليس به فكر
 لقد مر وقت كان فيه اذا علا صراخ بلبل كلف يملؤني الذعر
 وكنت اذا ما حدثوني بقصة يكون بها لقول او مثله ذكر
 اوى شرجسي قد تصب وانها كانت له عقل وفي عقله فكر
 ولكنني لما توغلت في الاذى وافهم قلبي الظلم والقدر والشعر
 قسا القلب حتى لم يعد فيه موضع يلين لرؤيه حل او نكبة تمر و^(١٥)

والامثلة على دقة الترجمة ، وقربها من الاصل ، في التعبير اللفظي والمعنوي ،
 كثيرة في المراجعة^(١٦) :

(٥) الحب والمداقة (The Two Gentlemen of Verona) - ترجمة احمد

احمد غلوش : (١٩٠٥)

وتعد هذه الترجمة ، من طبقة تلك الترجمات ، التي ابدى الكتاب فيها حرصاً على الاصل ، فلم يحذفوا منها الا تنقاً قليلة ، وهي من هذه الناحية ، في مرتبة ترجمات السباعي ومحمد حمدي وسامي الجريديني ومحمد عفت .

ولئن ابان المؤلف عن حرص في المحافظة على الاصل ، ووفق الى التمييز عن هذا الحرص بطريقة عملية ، الا انه تروط في ما كان يتروط فيه ابتداء طبعته من التراجمة ، لاسباب قد تعزى ، كما ذكرنا في غير موضع ، الى جهلهم لأصول الترجمة الادبية ، او الى عدم معرفتهم للغة التي يترجمون عنها ، معرفة تذلّل لهم فهم النص الادبي ، وما يكتشفه من فحوض واسرار في بعض الاحيان . وقد يكون سبب ذلك كله ، عجز في بيانهم العربي ، يعتمد بهم دون التمييز الذي المصور الدقيق .

وامثلة التصرف والاخلال وعدم الدقة واضحة في الترجمة . وبعضها يرجع الى التزام السجع في بعض المواضع ، فكانت الفاصلة تجره في بعض الاحيان الى التزبد في المعنى ، كقوله :

« سأذكرك ما تلوت احب كتب الحب والغرام ، داعياً لك بالتوفيق وبلوغ المرام » (١٧) .

ومثل هذا كثير في المسرحية . ومنها ما كانت تجذبه اليه رغبة ملحة في نقل عواطف الجمهور ، وذلك باستئارة صيغاتهم المفتحة ، حتى تلافي المسرحية عندهم حسن القبول . وكانت ، في سبيل هذه الامنية ، يضيف بعض الشئام كقوله : « ما هذا يا حمار » (١٨) ، و « تعال يا مجنون انت لا تدري ما تقول » (١٩) ، وغير ذلك .

ومن قبيل الزيادة ايضاً ، ادخال بعض المقتطعات الثنائية (٢٠) ، في بعض المواضع ، حتى اذا ما غنيت امام الجمهور ، طرب لها وانتشى وخرج من المسرحية مبتهجاً مسروراً . وكانت هذه العادة شائعة في الاجواق التمثيلية في هذه الفترة ،

فكانت الاغنية حماد المسرحية الذي لا تستوي بغيره (٢١) .

ومقابل هذه الزيادة ، كان يحذف بعض عبارات من الحوار . او يلخص بعض المواقف ، ليختصر المسرحية ، او لانه عاجز عن ترجمتها ترجمة دقيقة ، حتى انه اضطر الى حذف مواقف بأكملها .

والى جانب تصرفه في ترجمة بعض العبارات والمواقف ، واخلاقها بالزيادة طرفة وبالقصران طرفة اخرى ، وعدم دقته في نقل افكار الشاعر الى لغة عربية سليمة ، اخطأ في الترجمة في اكثر من موضع . ومن امثلة ذلك ترجمته لقول بروتوس مخاطباً قائلتين (ص ١٨٧ من الاصل) كما يلي :

« كالسرطان لا يسكن الا اطيب الميون » (الترجمة ص ٣) .

والترجمة الدقيقة هي :

« كالقطر المهلك ، لا يتطفل الا على اجمل البراعم » .

وكذلك ترجمته لقول سييد لقائلتين (ص ١٩٣ من الاصل) كما يلي :

« انه يمكن لما ان تكون جنية ولا تدع احداً يندد بجبالها » (ص ٢٠ من الترجمة) والترجمة الدقيقة هي :

« تستعمل الطلاء لتبدو جنية ، حتى ان احداً لا يابه لجبالها »

ومثل هذا كثير ، ونحن في الوقت الذي ننبه الى ما في هذه الترجمة من ضعف في مواضع كثيرة ، والى ما في لغتها من ركاسة ، لا نستطيع الا ان نقر بانها محاولة مشكورة ، للمحافظة على الاصل المترجم .

(٦) احلام العاشقين (Midsummers' Night Dream) — عبد القدير محمد :

(١٩١١)

حاول المترجم ان ينقل هذه المسرحية الى النثر العربي البسيط ، دون التورط في الاخلال بالترجمة ، بحذف او باضافة .

ولو استعرضنا فصول المسرحية ومشاهدها ومواقفها ، لوجدنا انه حافظ عليها بالقدر المستطاع ، وحرص على ان يقدم عمل المؤلف في هذه المسرحية تام الحلقة غير مشوّة .

وقد حاول ان ينقل بعض المقطوعات الثنائية الحقة ، الى ما يشبه الشعر الثنائي . فوق في بعض المحاولات ، وباء في البعض الآخر بالانخفاق . الا انها بالرغم من هذا كله ، محاولات جديرة بالاعتبار والتقدير ، لانها تدل على وعي صحيح لاصول الترجمة الادبية الامينة . والامثلة على هذه المحاولة ، كثيرة في المسرحية (٢٣) .

ومع حرصه على التزام الاصل ، تساهل في ترجمة بعض الحوار وتصرف في بعض المواضع ، وازاح بعض العبارات . والامثلة على ذلك (٢٣) منتثرة في عرض المسرحية . وقد وقع في بعضها لعجزه عن فهم الاصل فهماً دقيقاً . ووقع في البعض الآخر ، بسبب حرصه على متابعة الاسلوب الانشائي الذي كلف شائعاً في هذه الفترة ، من التزام للجمع ، وايراد للامثال السائرة والعبارات المحفوظة .

ومن امثلة عدم فهمه لروح الاصل ، وعجزه عن ادراك القرض الحقيقي للؤلؤ ، ترجمته المقدمة الملهاة التي قدمتها جوقة الممثلين . فقد علق احد الاشخاص على طريقة الممثل الذي ألقى المقدمة ، بأنه لا يفصل بين ابياته ، ولا يحسن الوقت . ولذا خلط بين الكلام ، واجهم بعض المعاني . ويمكن المترجم لم يدرك ذلك ، وبذل جهده في نقل الحوار ، وكأنه قطعة شعرية منتظمة الاوزان والقوافي (٢٤) .

وادخل المترجم الشعر في بعض المواقف ، ليصور الحالة النفسية ، او لشرح الموقف او يخلصه ، او ليغني الممثل ، على عادة الفرق التمثيلية في ذلك الوقت ، التي كانت تعهم الفناء في بعض المواقف اقناعاً ، ارضاء لذوق الشعبي . وهذا بالطبع عبث بالاصل ، لا تفرّه الامانة في الترجمة .

وقد حذف الاشارات الاسطورية التي وردت في المسرحية ، ولعله

أراد بذلك أن ييسر فهمها ، لكأرى الذي لم يمكن على حظ من العلم أو الثقافة ، يمينه على فهم معاني تلك الاشارات وما ترمز اليه .

(٧) هملت - طانيوس عبده

عمل طانيوس عبده للسرحد ، مع الطبقة الثانية من المترجمين ، التي ينتمي اليها نجيب الحداد وامين الحداد والباس فياض وجورج ميوزا وتولوا رزق الله وفرح انطون ومحمد عفت وسوام ، من تولوا بعض روائع المسرح العالمي ، الى اللغة العربية في اواخر القرن الماضي واولئل هذا القرن .

ولم تشذ هذه الترجمة ، عن الحلة التي اتتبعها نجيب الحداد ، في تشويه المسرحيات والمعبث بها ، وتكليفها بحيث تلائم ذوق الجمهور الذي كانت تمثل له .

والحقيقة التي لا سئل الى انكارها ، ان المترجم لم يترك طريقة من طرق التشويه ، الا جربها في هذه المسرحية ، التي تعد من اروع ما اخرج للسرحد ، على مدى العصور .

ومن المبعث الذي لا طائل وراءه ، ان نحاسب طانيوس عبده على هذه الترجمة حساباً عسيراً ، شأننا مع غيره من المترجمين . فالمترجم كان صاحب مدرسة في المنع والتشويه ، لم تسلم منها قصة (٧٥) او مسرحية تناولها قطه بالترجمة .

والعيب الاكبر في هذه المسرحية هو الحذف . فقد اباح المترجم لنفسه ان يحذف بعض المواقف والمشاهد ، وان يستغني عن بعض الشخصيات والادوار ، وان يكتفي من حوار شكسبير الرائع بما يمينه على تخطيط سلسلة الاحداث تخطيطاً عاماً موجزاً . وهو لم يكتف بذلك ، إذ لم يتوسع عن تغيير ترتيب الفصول والمشاهد ، مقدماً ثورة ، ومؤخراً اخرى ، وهو في اثناء ذلك كله ، يتبرع للمسرحية بالروابط التي تجمع بين تلك الاثلاء المنزلة .

وعندما وصل الى النهاية ، عز عليه ، ان يضعني هملت ، بعد تلك الاعمال

البطولة التي اضطلع بها ، فلم يدعه يتجرع كأس السم الذي أعدته له امه ، بل جعل نهاية المسرحية على الوجه التالي :

الحَيَاة : (مخاطباً هملت) :

« وانت فلتعش سعيداً على الارض مغفوراً لك في السماء ، فاصعد امامي الى مقام عك ، فما خلق إلا لاجلك هذا العرش (ملت يصعد درجات العرش فاطراً الى ابيه نظرة اعجاب. والحبال ينزل تباعاً في جوف الارض وهو ينظر الى هملت . فينزل الستار تدريجياً ، والجميع من الخارج ينشدون) (٢٦) .

على ان طانيوس عبده ، بهذا التعديل الذي ادخله على نهاية هذه المأساة ، لم ينحرف عن اصول الترجمة الدقيقة ، او يتصرف في الاصل الشكسبيري فحسب ، بل انه ابتعد عن جوهر هذه المأساة الانسانية ، من حيث النهاية الحتمية ، التي كانت تنتظر شخصية هملت ، تمثيلاً مع تطورها النفسي ، واستفراقتها في التأمل والحيرة والتردد . ذلك ان مأساة هملت هي « مأساة رجال الفكر اولئك الذين اتسمت عقولهم لكل شيء ، فتفقدت بصائرهم الى حقائق الحياة ، وتشعبت بهم اذجه الرأي ، فتعطلت بين ايديهم حياتهم التي اتخذوها موضعاً للدرس والتحليل ، (٢٧) .

ولقد كتب الشاعر الانساني العظيم جوته في « فيلهلم ميستر » ، يعف هذه النهاية :

« لقد كان حمل شكبير مأساة في اسمي ومعانيها ، ولم تكن تصلح لها اية نهاية اخرى سوى هذه النهاية الفاجعة .. » (٢٨) .

ولا شك في ان شخصية هملت قد طاولت خالفاتها وفاته مجدداً وشهرة ، لذلك فان مسخها او الاعتداء عليها يعد انكاراً لكائن انساني حل بيننا - منذ انطلق من بين اصابع شكبير - اليافاً حياً في حياته ومصرعه ، كل يوم وكل لية .

ونحن نجيب اشد العجب ، لاقتصار المترجم ، على هذه السلسلة من

الحوادث المثيرة، منعياً جانباً تلك القطع الحوارية الرائعة، التي تصور الشخصية أدق تصوير، وتكشف عن مكنونات النفس الانسانية بدقة وعمق. ولكن لعل له العذر في ذلك، فالجمهور الذي كان يؤم المسرح آنذاك، كان يدخل الى قاعة التمثيل وفي نفسه اشياء يبحث عنها، قد تكون الحوادث المؤثرة المثيرة، وقد تكون الاغاني العذبة المطربة (٢٩)، وقد تكون الفكاهات المرحة، التي تجتذب الجمهور العربي بعمامة، والجمهور المصري على وجه الخصوص. ونحن لا نقدم هذا كله بين يدي القارئ، لنعذر المترجم عما جنت يده. فلئن جاز لنا ان نسمع في بعض المسرحيات التي تبني في الاكثر على الحادثة المفقعة المؤثرة، او النكتة اللطيفة الباردة، فلن يجوز لنا ذلك بوجه من الوجوه في هذه المسرحية التي ترتكز روعتها على ما فيها من تحليلات نفسية دقيقة، وقطع حوارية زائفة بالمعاني المصيبة والافكار اللامعة والشعر المصور الملهم، الذي استطاع به شكري ان يرسم ادوع شخصياته واعلقها بالخلود.

ولن اجثم نفسي عناء ايراد الامثلة على ما ذهبت اليه، فهي اكثر من ان نحصى او نحصر، والقارئ الذي اتبع له ان يقرأها في لغتها الاصلية، اوفى احدى ترجماتها الدقيقة (٣٠)، يستطيع ان يلمس جميع ما ذهبنا اليه من آراء بشأنها، في سهولة ويسر (٣١).

(٨) اوتللو او حبل الرجال

ترجمت هذه المسرحية ترجمة هزيلة، اشتهرت في اواخر القرن الماضي، وشغلت المسارح فترة من الزمن، دون ان يُعرف مترجمها.

وهذه الترجمة، لا تختلف عن سابقتها، ترجمة مهلت، ولعلها من آثار المترجم نفسه. وقد عني فيها بابرز الحوادث المثيرة، والانتقالات المعيبة والمفاجآت العنيفة، واكتفى من روعتها باقل القليل. والذي يبدو لنا، ان المترجم تأثر بالاتجاه الميلودرامي الذي كان مسيطراً على تفكير المؤلفين والمترجمين، في هذا العهد، فأثر ان يقدم للجمهور، الحوادث التي تهز وتسنثر بلبه وتثير تشوّه الدائم وتطلعه المستر، وإن يتناسى ما في حوار شكري

من دموع وجمال ، وما في تحليلاته النفسية من دقة وعمق ، وما في تفاصيل الحوادث من دلالات وتأثيرات مسرحية . اذ ما جدوى كل ذلك ، اذا كان الجمهور لا يابه له ، ولا يلتصق اليه بالآ ، ولا يجه ان يستمتع بعقوبة شكسبير في التدرج في رسم الشخصيات وتثبيتها اثناء تطور الحوادث ، التي كانت كل منها تلقي عليها ضوءاً جديداً ، حتى تبرز كاملة الملامح واضحة المعالم . وقد غير اسماء بعض الشخصيات ، فسمى (ياجو) يعقوب ، و (كاسيو) قصي . ولم تلم مؤامرة ياجو التي افقن في رسمها وحياتها ، ليوقع بين عطيل وكاسيو ، من شر هذا التصرف . اذ تعجل المترجم النتيجة ، وخشي ان تقلت الحوادث من بين اصابه ، فمذف الخطوات المطلقة السلبية ، وابتمر النتائج ، حتى احوال تلك المأساة الخالدة ، التي صور فيها شكسبير النيرة وأثرها الفتناك احسن تصوير ، الى ميلودراما هزينة ، تعتمد على الحوادث المثيرة ، والمخاضات العيمية ، ولا تأبه لرسم الشخصيات وتصوير دوافعها وانفعالاتها تصويراً دقيقاً صحيحاً . وسنورد فيما يلي بعض الامثلة من حوارها ، ونماذجها بمجوار مسرحية عطيل ، التي ترجمها مطران ، حتى ندرك الفرق بين الترجمتين :

ياجو : ناد اباه . . ايقظه من نومه . . ثاوي ذلك المغربي . . دس السم في عناءه . . اجهر باسمه في الاسواق . . استنشط على الفتنة اهلها . . ثم ابأ كان المرتفع الحبيب الذي يحبه ذلك الرجل ، فاقفه بذنابة . . ومهما تسكن سعادته هي السعادة بحقيقتها ، فأدرسكه بالخوض والمضايقة ، حتى يتمتع في عينه لونها الزاهي ولو قليلاً (٣٢) .

وقد اكتفى صاحب الترجمة ، من هذا الكلام الطويل بمعبارة موجزة ، تمهد للحركة التي ستلو ، قال :

يعقوب : عجباً - ولم لم تخبر والدنا بذلك ، اما علم بقدها ، فليقظه من منامه وما هو مفزله امامك (٣٣) .

ومثل آخر يزيد هذه الفكرة وضوحاً ، ويكشف لنا عن هذين المنهجين المتباينين في الترجمة :

برابنسيو : صدقتي النبأ ، وان الخطب لجلال . فلم يبق الا ترجمع الصاب
بعد المهران ، في التليل الباقي من ايلي . قل لي يا رودريجو
اين رأيتها ، ويلها من قساة سعية . امع المغربي ؟ من يمرؤ
بعد هذا ان يكون والدآ ؟ كيف علت انها هي ؟ واحر قلباه .
خدعتني من وراء التصور .. ماذا قالت لك ؟ هاتو مشاعل
أخر . ايقظوا كل اقلبي... هل تزوجا ؟ انظن انها تزوجا^(٣٤).

وقد اكتفى مترجم اولئكو ، من هذه القطعة الحوارية المعبرة - التي تصور
حركة الاب النفسية ، وحيرته الشديدة ، امام حرب ابنته مع خليل المغربي
بقوله :

بربنت : شر عظيم وفضيحة عظمى . فرت العينة وحطت شرقي وقلت
احترامي . آه يا رودريج كيف العمل . هل رأيتها بعينيك^(٣٥).

وهكذا قضى للترجمة من اولها الى آخرها ، اقتصاداً على الحوادث
والمفاجآت ، وامالاً للحوار والتليل ، وهدماً للشخصيات الانسانية ، ونشوباً لها .

اما اسلوب الترجمة ، فهو اقرب الى العامية . وقد اضاف المترجم الى تراث
شكسبير بعض الايات الشعرية السائرة . كما اضاف بعض الاغاني ، على الطريقة
التي كانت متبعة بين الصكتاب والمترجمين آنذاك . وذلك لكي يعط مجو
المسرحية الى مستوى ذوق الجمهور الساذج ، الذي كان يقصد دور التمثيل
ليستمتع بالاغاني او ليلتقط التكات الخفيفة ، او ليشاوك باحاسانه وانفعالاته
في الحوادث المثيرة المفزعة ، حوادث الضرب والصراع والقتل .

(٩) خليل - خليل مطران : (١٩١٢)

بعد تلك الترجمة المزينة ، التي استأثرت بالمرح العربي فترة من الزمن ،
ظهرت في الاقتر ترجمه مطران ، التي اعدتها لينثها جورج ايض وجوه
الجديد^(٣٦) . ولئن حاول مطران ان يرقع بلغة المسرحية ، الى مستوى
بلاقي عظيم ، وان يحافظ على الصور الشعرية والتحليلات النفسية فيها ، إلا انه

لم يستطع ان ينقلها بدقة وامانة ، وهكذا وقع في بعض الاخطاء التي وقع فيها غيره من المترجمين .

ولعل الخطأ البارز في هذه الترجمة ، هو تصرف المترجم بالحذف والاختصار في بعض المواضع ، واستغناؤه عن سطور كثيرة ، بل مشاهد تامة ، وهو يعلم ان المؤلف لم يأت بها حشواً او ثثرة ، بل وضعها لاجراض ادبية معينة ، تدخل في صميم رسم الشخصية او بناء الفصل ، او لحية فنية يفرضها تطور المسرحية او نوع المسرح او استعداد الممثلين .

ولعله اعتمد في ترجمته على احدى الطباعات الفرنسية المدرسية ، فتابعها فيما تورطت فيه من حذف وتلخيص وتفسير . ولا نعتبر ذلك عذراً له على كل حال ، اذ كان عليه ان يدرك ، وهو الاديب المثقف ، مسؤولية المترجم ، وما تفرضه عليه الترجمة الادبية من شروط وضرورات ، من المتحمس عليه ان يراعيها وان يتقيد بها .

وامثلة الحذف والتصرف كثيرة في الترجمة . فقد حذف عبارة ديدموتة التي مؤداها ، ' انني ارى وجه عطيل في عظه ' (٣٧) ، وحذف قول منتانوا ، الذي ينلو قول كاسيو ' لقد اوصلوني الى حد الفشوة ' (٣٨) ، وحذف ايضاً جزءاً كبيراً من هذا المشهد (السطر ٢٨٦ - ٣٢٢) ، وحذف منه ايضاً من السطر ٣٥١ الى ٣٦٠ ، ومن السطر ٣٧٤ الى آخر الفصل الثاني .

وكذلك حذف سطوراً وعبارات اخرى كثيرة ، في مواضع شتى من المسرحية ، وهي كما ذكرنا لم توضع عبثاً ، بل وضعت بتفاصيلها واجزائها لتحقيق غاية فنية ، ومى اليها المؤلف .

هذا ما فعله مطران ، من حيث المحافظة على النص الاصيل . اما ما زلنى به قلبه وتورط فيه من التساهل والتفريط ، في تأدية المعاني التي قصد اليها الشاعر ، فأمثله كثيرة .

وقد عثرنا على مواضع عدة ، اساء فيها المترجم فهم الاصل ، أو قل لم

يدقق في فهمه ، فقوت على المؤلف قصده ، وعرمى الاصل في تلك المواضع من كل جهال وروعة . مثل ذلك ، ترجمته كلمة (العثانيون) الى (الاعداء) وكأنه خشي ان يذكر العثانيين في المواضع التي ورد فيها ذكركم في المسرحية ، لانهم كلوا ما يزالون اصحاب صولة وسلطان ، وكان لهم في نفوس اولي الامر في مصر - حيث ترجمت المسرحية - احترام وربة . ومن ذلك ايضاً ترجمته كلمة Consuls ، بالتساوسة^(٣٩) ، والاصح ان تكون والمستشارين ، لانها تعني اعضاء مجلس البندقية . ومن ذلك ايضاً ترجمته الحاططة للشئام او حذفه لما في بعض المواضع .

وهناك تغيير مسرحي اورده شكسبير ، ولم يدرك مطران معنى التورية فيه ، وقد جاء في الاصل كما يلي ، على لسان عطيل :

Were it my cue to fight, I should have known it without a pro-
mpter.

وقد ترجمها مطران كما يلي :

« لو وضيت بالقتال ، ما احتيت الى داع يدعوني اليه » ،^(٤٠) .

والترجمة الدقيقة هي :

لو جاء دور الحرب ، ورأيت اشارته ، لما احتجت الى ملئن في معرفة ذلك^(٤١) .

وفي حديث بلجو لاميلىا ، في المشهد الاول من الفصل الثاني ، يترجم مطران قوله لما كما يلي :

« كيف لا ؟ كيف لا ؟ وانت النساء صور حين تحسن خارج البيوت ، واجراس حين تكن في الحدور ، وهريرة في المطابع » ،^(٤٢) .

وهذا الحديث كما نقله مطران ، لا يؤدي المعنى المقصود ، ولا تفهم منه الصفات التي اراد بلجو ان يدمج بها النساء . والمؤلف يعني بذلك ما يلي :

« وانت النساء تظهرن في المجتمع جيلات ميمعات ، وترن اصواتكن ورنين الاجراس عندما تستبلن ضيوفكن . اما في المطبخ ، حيث الخدم ، فانتكن

كالقطر الرحشة ، ١٣٠ .

ثم يمضي ياجو في حديثه ، ويقول عجب ذلك :

« هي الحقيقة او انتسب الى اعداء بلادي ، ١٤١ .

والترجمة الدقيقة لهذه العبارة هي :

هي الحقيقة او اكون وثيقاً (تركياً) ١٤٢ .

* * *

وبعد ، فهذه أمثلة من اخطاء مطران في ترجمته لمطيل ، وقد تمعدنا ايرادها ، وهي غيضة من غيضة ، رداً على بعض الذين تناولوا هذه الترجمات بالتقدي والتعدي ، واعتبروها قطعاً رائحة من الترجمة الأمينة . وقد ذكر احد الكتاب في هذا الشأن ما يلي :

« ولكنني من مترجمات مطران عن الفرنسية والانجليزية ، استطعت ان ادي برأيي . وهو ان هذه الترجمات قد ودت على نسق يماثل الاصل بمائة بحيرة ، حتى لتكاد تنسى القوة الماثورة : ان الترجمة هي الحياة .

اقول انها ترجمة تجاوزت الظاهر الى الباطن ، وامتدت الى ابعد من ترجمة المبدول من المعاني ، الى استخراج ما هو شارد بين السطور ، وما هو مستتر خلف البسارات ، الى تلبس شخصية الكاتب المترجم عنه ، والاحدار عن احاسيه ومجاهدة روحه وهي تطوف في مجالات المعاني

الى ان يقول متحدثاً عن أسلوبه في الترجمة :

« هذا والبيان العربي بين يدي مطران طبع مؤاتي . كالصالح بين انازل المثال ، يحسد المعاني ويؤيد ، ويشخص المتخيلات والرؤى فاذا هي كائنات تحمل من روح للكاتب انفس الحياة . هذا والسياسة تنتظم في ايقاع لطيف غير مجتنب ولا متكلف ، لانه مستند من ايقاع المعاني في تراودها وتواليها . هذا وللانفاظ جرس ينهي عن مدلولاتها ، وللانفاظ تغيير في ايرادها . فلا يختار منها الا ما يحسن وقته في السمع ، وما يساوق الايقاع العام في موسيقاه ، وما يروح اليه الممثل اذ يلقيه فوق المسرح ، ١٤٣ .

وقد دلفنا فيما سبق من حديثه، على مجانبه مطران للأصل المترجم، ونسأله في نكل المعاني وتجسيم الصور التي أراحها الكاتب. أما ما ذهب إليه الأستاذ زكي طليات خاصاً بأسلوب مطران البياني، فهو قول مردود عليه، إذ أنه كلف يتحدث، فيما أرى، على ترجم المثالي، لا على مطران المترجم.

وإلا فما معنى ذلك الاغراق في اختيار الاوابد والشوارد من كلام العرب، واضطراره الى تفسير معانيها في هوامش الكتاب (٤٨). وهل تقوم الروعة البيانية على ذخيرة الكاتب من الالفاظ المبهجوة، ام على اختيار النصيح الملائم من الالفاظ، ونظمه في عبارات متسلسلة منسجمة بحيث يؤدي المعنى المطلوب. وهل يكون الاسلوب الملائم لمسرحيات شكسبير هو ذلك الاسلوب المتعثر المعقد المتشابك، الذي يقوم على الصنعة والتكلف، ويعتمد على التفتيم، حيث لا ضرورة للتفتيم. وهل كان شعر شكسبير في مسرحياته كذلك، او ان عباراته كانت تناسب بسهولة ويسر وموسيقية، عجز مطران عن تذوقها وتلمسها في تلك الترجمة الفرنسية التي اعتمد عليها.

(١٠) كاريوليس Coriolanus - محمد السباعي : (١٩١٢)

يعتبر محمد السباعي من أشهر المترجمين، الذين ظهوروا في هذه الفترة. وقد ترجم عن الانكليزية عدداً وافراً من الكتب الادبية والاجتماعية (٤٩) وقد اعترف له معاصروه بفضل التفوق في الترجمة، فقال عنه المنفلوطي :

« هو من كتّاب هذا العصر المستأزين بالبراعة في الترجمة من الانكليزية الى العربية. المعروفين بالتمسك في كلتا اللغتين ... الا انه في ترجمته أميل الى التندر والغريب وقدوين التراكيب الجزلة، منه الى السلاسة والركة (٥٠). »

وقد اعترف له المازني، وهو من ابرع المترجمين في هذا العصر، بالحرص على الترجمة الدقيقة السليمة، فقال :

« واذكر على سبيل التعريف بما كان يتعراه المرحوم السباعي من التدقيق في التزام الاصل المترجم والحفاظة عليه، انه وكل اليّ ترجمة فصل من فصول «عالات و لوبات»، (وكانت مقروءة على طلبة البكالوريا) وهو على ما

اذكر ، « رؤيا ميرزا » لاديسون . وكنت يومئذ مدرساً للترجمة بالمدرسة الحديوية الثانية . فتصرفت في فترة في الفترات لصعوبتها ، ودفعت اليه بالترجمة ، فلما طبع الكتاب التفت قد راجعها وأصلحها ، فنبطت وكان ذلك درساً لي تفني بعد ذلك » (٥١) .

وهذه الترجمة المبكرة لكوريولانوس ، خير مصداق على ما ذهب اليه المفلوطي والمازني . وتعدت من الترجمات الادبية الدقيقة في هذه الفترة . إلا انها لا تخلو من بعض هنات ، لعل المترجم اضطر اليها اضطراراً لصعوبة وجدها في الاصل ، او رغبة في بسط افكار الشاعر ومعانيه ، حتى يتيسر للقارئ العربي ، ادراكها وفهم دلالاتها .

وقد تصرف المترجم في نقل الاصل بعض التصرف ، فعذف بعض العبارات ونقز عن بعض مقاطع الحوار .

مثل ذلك حذفه كلام احد افراد الشعب (السطر الاول من المشهد الاول من الفصل الاول) .

وحذفه كلام رجل آخر (السطر ١٣ من المشهد السابق) ، وحذف كلام الجمهور (السطر ١١٩ من المشهد الثالث من الفصل الثالث) ، وحذف بعض كلام كوريولانوس (الاسطر ١٢٨ - ١٣٣ من المشهد الثالث من الفصل الثالث ، والاسطر ٧ - ٩ و ٢٥ - ٢٧ و ٢٩ - ٣١ من المشهد الاول من الفصل الرابع) وغير ذلك .

ونراه من ناحية اخرى يورد بعض الايات الشعرية ، التي توائم المناسبة ، وتلائم الجو المائل ، على عادة المترجمين والمؤلفين في تلك الفترة (٥٢) .

والى جانب الحذف في بعض المواضع ، والزيادة في مواضع اخرى ، نراه ينثر بعض المبارات الشعرية ، امعاناً في الشرح ، ويبسط بعض المعاني المركبة ، كأنه يشعر بان القارئ لا يستطيع ادراك مرامي الشاعر ، بغير هذا التبسيط ، ودون ان تقدم له في هذه العبارات التوضيحية .

وعمل كهذا نعتبره نحن تصرفاً في الأصل وعبثاً به ، ولكن المترجم
عذره في ذلك ، فقد كان عليه ان يساور رغبة القراء وذوقهم في ذلك الوقت ،
وان كان في ذلك جور على مثله الادبية .

والحقيقة التي لا مرأى فيها ، بعد ذلك ، ان هذه الترجمة ، تعد في مقدمة
الترجمات الادبية في هذه الفترة ، من حيث الدقة في النقل ، والمحافظة على
الأصل ، ومن حيث الأسلوب الادبي . ولعلها تكفينا في ذلك على قدم المساواة
مع ترجمات خليل مطران ، فلها ما لتلك من ووعة البيان وجزالة اللفظ وقوة
التعبير ، وان كان مطران قد أباح لنفسه بعض التصرف والعبث بالأصل ، بما
لم يجرؤ السباعي على مثله ، ولا على بعض منه .

(١١) يوليوس قيصر - محمد حمدي : (١٩١٢) .

وفي هذا الوقت الذي سادت فيه روح العبث بأثار المسرح العالمي ، وكانت
الترجمة فيه تقوم على اساس التلخيص والحذف والتأليف ، لم تحرم العربية بعض
الترجمات المتقنة ، التي تدل على حرص وامانة .

فقد بذل محمد حمدي جهداً كبيراً في سبيل التزام الأصل ، ونقله نقلاً
دقيقاً ، بقدر ما سمحت معرفته لغة ، على تفهم روح الكتاب ومعانيه ورمانيه ،
وبقدر ما اعانه بيانه العربي ، على نقل هذا الفهم ، والتعبير عنه . ولا يؤخذ
على هذه الترجمة ، الا ما يؤخذ على مثيلاتها من الترجمات المتقنة ، من توسع في
شرح بعض المعاني ، وتفسير بعض المحاورات . ومن افعال في بعض المواضع ،
كأن من نتيجته عدم الدقة في الترجمة ، والتصرف فيها . والامثلة على ذلك
قليلة ومحدودة ، والعبث فيها لم يبلغ حدّاً كبيراً من الخطورة . مثل ذلك
ترجمته لقول كاسيوس ، حين استطاع ان يقتح بروتوس بالانضمام الى المتآمرين :

« يسرنى كثيراً ان اجد لماراتي هذه الطفيفة الضعيفة وقفاً في نفس
بروتس . وقد اضرمت في فؤاده جذوة من نار الحماص ارتقا بميص الامل » (١٢) .

والترجمة الدقيقة هي :

يسرني ان تكون كلماتي الضعيفة قد اذكت مثل هذه النار عند يروتوس.

ومن ذلك ترجمته للعبارة الاخيرة من قول كاشيوس ، كما يلي :

« ليجعلنا نظهر فضلاً في مظهر النساء العاجزات اللاتي لأحول لمن ولا قوة »^(١٥) وكل هذه العبارة الطويلة هي ترجمة لكلمة Womanish في الاصل.

ومن قبيل عدم الدقة ، تجاهل اسماء آلهة الرومان ، وتغييرها باسم « الله » .
وسكذلك حذف اسم قتال « كولوسوس »^(١٦) تجنباً لشرحه وتفسيره وتبيان
دلالة التاريخية .

واسلوب الترجمة بسيط ، لا صنعة فيه ولا تكلف ، الا انه كان يضيف
بعض فواصل السجع ، والامثال الشائرة في بعض المواضع ، بما كان يتأى به
عن المعنى الاصلي احياناً .

(١٢) يوليوس قيصر - سامي الجريديني : (١٩١٢)

وقد حظيت هذه المسرحية ، بترجمة اخرى ادق واقرى ، هي ترجمة سامي
الجريديني ، الذي عني بترجمة بعض مسرحيات شكسبير^(١٧) ، ترجمة اذنية
دقيقة . وقد اقدم على هذه الترجمة ، وهو يمي تمام الوعي بهمة المترجم ،
ويدرك شروط الترجمة الامينة . وقد عبر عن هذا الوعي في مقدمته للترجمة ،
اذ قال :

« لا يعرف صعوبة ترجمة شكسبير الا من يمانيتها . ولا يعانيها الا منفرم
بشكسبير درس رواياته درساً ، ما قرأها قراءة ، فلت اظن روايات شكسبير
بما يصحّ تشبه على المسارح للذة المشاهدة الوقتية والسباع السطحي . بل بما يقرأ
لدوس بما هنالك من معنى سام وفكر عبق ونطق مصور تصويراً يكاد يلبس
بالبد - كل ذلك يتميم بكر بطرق اذنت القارئ طرقاتاً ، قد يكون غير
مألوف ، ولكنه مقرون بقوة الجديدي غير المبتد . وهذا ما اظنه السبب في
الابطاء بنقل شكسبير الى العربية . واما ما نُقل منه اليها ، فكل ما حركته
- به عطيل - ما عليه من شكسبير الا اسم الرواية واسماء اشخاصها في مجمل

وقائهما . وما زاد على ذلك فمن غدييات الناقل ، الى ان يقول :

« ... رواية يوليوس قيصر من احسن ما كتب شكسبير ، وان لم تكن الحسنى . نقلتها الى العربية نقلاً بذلك وسعي في جعله طبق الاصل معنى ومبنى . وقد واجعت اكثر من واحد من شرّاح شكسبير » (٥٧) .

والحقيقة التي لا مراء فيها ، ان هذه الترجمة دقيقة الى حد بعيد ، حاول المترجم فيها ان يقيم على معاني المؤلف ، وان يخرجها في صيغة لفظية دقيقة مركزة ، شأن المؤلف ، متجنباً بالقدر المستطاع ، بسط المعاني وتفسير الاشارات البعيدة واللغات الخفية ، التي أرادها المؤلف في الاصل .

وترجمة شكسبير ، فيما نرى ، يجب الا تقتصر على شرح المعاني المبهمة وتفسير المصنّيات ، بل يجب ان تخرج هذه المعاني مركزة ، كما هي ، في حلة لفظية تتأوب في ملامتها وروحها ، الحلة الاصلية التي جلاها بها المؤلف .

وبالرغم من بذل الجهد ، ومحاولة التزام الاصل ، تطاول المترجم الى بسط بعض المعاني وتفسيرها ، والتصرف فيها . مثل ذلك ما فعله بمجديث كاسيوس الى بروتوس ، حين قال له : « ولا تمد يدك السحباء مدأ يرقبه صديقك الصدوق » (٥٨) ، وفي هذا تفسير للنص الاصيل وبسط له . وكذلك فعل بمجديث بروتوس الى كاسيوس حين قال له :

« ان كنت هنالك ما يعود بالنفع على بلادتي فدونك عني » ، فضع الموت امام احداهما والشرف امام الاخرى ، فتراني انظر الى الامرين نظراً واحداً واسير في طريقي ، إما الى الموت واما الى الشرف . لتجعل الآلهة بالقضاء علي ان كنت لا احب الشرف اكثر مما اخاف الموت » (٥٩) .

ومثل ذلك ما فعله بمجديث كلسكا الى كاسيوس ، حين قال :

« نعم ثلاث مرات ، وقد ردة ثلاثاً ايضاً لكنه تمهل في الثانية اكثر من الاولى . وفي الثالثة اكثر من الثانية . وكان الذين حوالي يتفنون له المرة بعد الاخرى » (٦٠) . وقد حدث مثل ذلك في عدة مواضع .

والى جانب هذا التوسع في الشرح ، تراه يحذف بعض الكلام ، او يقتصر منه على ما يؤدي المعنى موجزاً ملخصاً ، دون ان يابه للافاظ المفاضة على المعاني ، وما لها من روعة ادبية ودلالات معنوية . ومثل ذلك ما فعله في حديث كاسيوس عن قيصر ^(٦١) .

وكذلك مزج قطعتين من حديث كاسكا الى بروتوس وكاسيوس ، وجعلها قطعة واحدة . وذلك حين قال : لا افهم ما تقول ولكني اعلم ان قيصر....
الحق ^(٦٢) . وقد حذف كلام بروتوس ، في آخر المشهد الثاني من الفصل الثاني ^(٦٣) .

وبالرغم من حرص المترجم الشديد ، على تحري الدقة في نقل افكار الكاتب ومعانيه ، وقع في عدد من الاخطاء ، التي كان بعضها نتيجة لسوء الفهم ، او للتعميم حول المعنى المقصود ، والتعبير عنه بالفاظ فضفاضة ، يبدو فيها المعنى هزيلاً ساذجاً . وقد حدث ذلك في اكثر من موضع ، وهو لا يستغرب من مترجم عاش في عصر غلبت فيه روح اللامبالاة على المترجمين ، فكأنوا لا ينظرون الى الاصل المترجم باجلال وتقديس ، فيؤلفون وينشئون ، ويستقلون من بنات خيالهم ، بعض المعاني المزيفة ، التي كانت تظهر كالرقعة في ثوب المسرحية . وقد اشرنا سابقاً الى ان زعيم هذه المدرسة كان نجيب الحداد ، وقد تفرجت على يديه طائفة من التواجة ، منهم طانيوس عبده وتقولوا رزق الله والباس فياض ، وغيرهم ممن كانت مهم نقل الحوادث المؤثرة وتصوير الافعال المستهجة ، دون الالتفات الى اسلوب الكاتب ، او الى ظلال معانيه او مرامها القلبية ولهاها البعيدة .

واحقاقاً للحق ، نعتز بأن مترجمنا هذا ، لا ينتسب الى هذه الطائفة البتة ، وان كان في بعض آثاره مشابه من آثاريها ، ولا بد لنا من القول ايضاً بأنه انما وقع فيها وقع فيه ، لضعف في معرفته للغة الانكليزية ، ولقلة سكبيرة خاصة ، تلك المعرفة التي لا تأتي الا بالممارسة والملازمة والالفة ، وكذلك لعبز في بيانه العربي . وقد اتبع للكاتب ، مع طول الدرس والمران ، ان

يخطط خطوات بعيدة نحو الترجمة الآمنة ، الخلاصة من الشواهد ، حين ترجم
طائفة أخرى من مسرحيات شكسبير ، في زمن متأخر (١٧) .

هذا ما اردنا التمثيل به ، بما ترجم من مسرحيات شكسبير في هذه الفترة .
وقد اتضح لنا من هذه الأمثلة ، ان الترجمة في هذا الطور انقسموا الى
فئتين ، فئة لا تحترم الاصل ، وتهوي عليه بمول المسخ والتشويه ، دون
احترام لمستنزلات الالهام . فئة أخرى حاولت ان تحترم الاصل وبذلك
جهداً مشكوكاً في سبيل الترجمة الآمنة الدقيقة ، الا ان وسائلها - ومنها
معرفة اللغة والمقدرة اللبانية - ، او ذوق الجمهور ، حالت بينها وبين ما كانت
ترجوه وتعمل له .

ب . برنارد شو

والكاتب الثاني ، الذي رأينا ان نمل بما ترجم له ، على مستوى الترجمة من اللغة الانكليزية في هذه الفترة ، هو برنارد شو . وما يدعوا الى الاعجاب حقاً ، ان الكاتب العربي ، تنبه الي مكانة شو ، ومنزله الادبية الرفيعة في هذا الوقت المبكر ، ورأى ان يترجم احدي مسرحياته الى اللغة العربية .

قيصر و كليبوترا - ابراهيم رمزي : (١٩١٤) .

كان ابراهيم رمزي في طليعة الذين عملوا للمسرح ، فقد ألف اولى مسرحياته « المعتد بن عباد » سنة ١٨٩٣ ، واتبعها بسلسلة طويلة من المسرحيات المؤلفة والمترجمة .

وقد كان رمزي متمسكاً من اللغة الانكليزية ، اذ انه سافر الى لندن سنة ١٩٠٧ لداسة الطب . واتبع له اثناء اقامته فيها ، الاطلاع على آداب اعلام الادب الانكليزي . واثناء وجوده في لندن سنة ١٩٠٨ ، صدرت مسرحية « قيصر و كليبوترا » ، وقرأها واعجب بما فيها من براعة في الحوار ، وسخرية مبطنة تدور حول حياة الانكليز ، واحتلالم مصر ، فرأى ان يترجمها ويقدّمها لصديقه جورج ايضاً (٦٥) ، ليخرجها بوسائل التقنية الحديثة ، على مسرحه الذي كان اقوى مسرح عرقته مصر حتى ذلك الحين .

والحقيقة ان هذه الترجمة تعكس اكثر الصفات التي ذكرنا . وتدل على براعة في الترجمة من الانكليزية ، الى لغة عربية فصيحة جميلة مصورة ، لا يشعر القارئ معها انه يقرأ اثرأ منقولاً من لغة اخرى .

الا أنه بالرغم من معرفته لغة الانكليزية ، وقدوة على التصرف باللغة العربية ، وادراكه لمسؤوليات المترجم ، وقع في مثل ما وقع فيه سواء من المترجمين ، فتصرف في بعض العبارات ، وألبح لنفسه حذف بعض المواقف ، وتلخيص البعض الآخر . مثل ذلك حذفه كلام بلزاتور في الفصل الاول (٦٦) وحذفه جزءاً من كلام الضابط الفارسي (٦٧) ، وكذلك حذف قول قيصر كليوباترا :

« لن اغادر هذا المكان ، إلا اذا أصبحت ملكة » (٦٨) .

وكذلك حذف جزءاً كبيراً من حديث المائدة ، الذي دار بين قيصر وكليوباترا وأبلودوس وروفيو (٦٩) .

هذه امثلة بما حذفه المترجم تفاريق ، هنا وهناك . الا انه عثر بالمرجحة مبنياً كبيراً ، حين حذف الفصل الثالث بأكمله ، وهو الفصل الذي دخل فيه أبلودوس الصقلي ، ونقل فيه كليوباترا في قارب الى قيصر ، حين كان هذا في المنارة ، يرقب استعدادات المصريين للهجوم عليه . وقد يكون له عذر فني في هذا الحذف ، اذ ان المسرح المصري ، بإمكاناته الآلية الهزلية آنذاك ، لم يكن مستعداً لاجراء هذا الفصل ، وفيه ما فيه من الصعوبات الآلية .

ومن ناحية اخرى ، كان المترجم يضيف بعض الكلام ، ليوضح فرض المؤلف ، او ليفسر اشاراته ويبسط افكاره. مثل ذلك ما اضاف الى كلام بل افريس ، حين كان يتحدث عن الموت المحقق الذي ينتظرهم جميعاً (٧٠) .

وقد اضاف المترجم الى حديثه ما يلي :

« لا يشفع عندئذ ضعف المرأة ولا براعة الرضيع » .

ومن قبيل الزيادة بقصد الشرح ايضاً، ترجمته لحديث بونثيوس الذي وجهه الى قيصر حين قال له :

« ازم جانب الامانة يا قيصر . اذا كلف المال هو كل غرضك من تزوج هذه من ذلك ، وذلك من تلك ، فخذها واذكر عهد رومة لنا ، واتركنا ندير امر بلادنا بأنفسنا » (٧١) .

وكذلك اضاف الى كليوباترا في حديثها الى قيصر ما يلي (٧٣) :

« ان حياتي مستمدة منك ، بك ارى وابصر ، وفي ظلك اروح واغدو »

وفي جانب هذا العبث بالاصل ، بالحذف جنباً ، وبالإضافة احياناً ، نرى ان المؤلف خاتمه كياسته وحذقه ، في ترجمة بعض الالفاظ والعبارات . مثال ذلك وضعه ككلمي « الضبّ والحرياء » بدلاً من « الكلاب » ، في حديث بلانور (٧٤) وترجمته « حاملي الاسماك » الى « صائدي الاسماك » (٧٥) .

ومن هذا القبيل ترجمته لطرف من حديث فتالينسا عن كليوباترا ، وهو قولها :

« وهي لا تكتم نفسها شيئاً بل تسر كل ما لديها الى المرد المقدسة ، وفي يوم ميلادها تضحي بواحدة منها لابي المول ، وتزيّنه بالحشاش » (٧٦) .

والترجمة الدقيقة هي :

« كل ما تريد ان يعرفه (ابو المول) ، تمس به في آذان القطط المقدسة . وفي ذكرى ميلادها تقدم له الضحايا وتزيّنه بزهور الحشاش » .

ومن هذا القبيل ايضاً ترجمته لحديث قيصر الى ابي المول . فقد ترجم ذلك الحديث المؤثر الجليل ، الى قصيدة جية (٧٧) . الا ان تقديده بمقتضيات الشعر من وزن وقافية وتركيز ، جعله يتجاوز الصكينير من المعاني الاصلية ، ويجرّو في بعضها الآخر . ولا ندرى لماذا جشّم نفسه مشاق ترجمة النثر الى الشعر وركب هذا المركب الصعب المجلوح .

وبعد ، فعلى الرغم مما نبهنا اليه ، من مغاير هذه الترجمة ، ما نزال نعتبرها في مقدمة الترجمات التي ظهرت في هذه الفترة ، امساة في الثقل وروعة في البيان ، يشمر معها القارئ ، بأنه امام أثر أدبي جميل ، لم تلغده الترجمة الا القليل من جلاله وعذوبته ، اللذين كافا له في الاصل .

المصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْتَعْلِيْقَاتُ

- (١) منها ترجمة ابراهيم زكي بك لقصص هككيه التي وضعها شارلس وماري لام (حوال ١٨٩٨) . وكذلك « على مسرح التمثيل » لاسماعيل عبد الحمم (١٩١٣) ، وقد لحس فيه كورويولافوس وروميرو وجولييت ويوليوس فيمر وماكيث وحك وعطيل والمك لير .
- (٢) ترجم هذه المسرحية ايضاً هرولا رزق الله، ولم نشر على هذه الترجمة . ووضعها امين عطاشه في قالب هزلي لفترة الترخ ملامه حجازي ومثلها ليه ٢٨ من مايو ١٩٠٦ ، طارت اقبالاً عظيماً .
- (٣) المسرحية الاخرى هي مسرحية « مكبث » .
- (٤) راجع من ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٥٤ ، ١٦٥ ، ١٧٠ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ، ١٧٩ ، ١٩١ ، ١٩١ .
- (٥) مقدمة المسرحية من ٢ .
- (٦) من ١٢ ، ١٣ .
- (٧) الشعر كثير في المسرحية ، ونجدته في الصفحات ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٧ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٦٠ ، ٦١ ، ٦٤ وفي مواضع اخرى .
- (٨) من ١٥ .
- (٩) هذا الكلام منسوب الى رقيه الساحرات ، مع انه في الاصل فهو الساحرات جميعاً . وهو في الاصل مختصر جداً لا يشهدى الطويل (من ٦٢ من الترجمة و ٩٩ من الاصل) .
- (١٠) الترجمة : من ١٨ ، ١٩ .
- (١١) ترجمة مطران من ١٨ ، ١٩ . وقد طوشتها على الاصل . فتأسد من قتها في هذا الموضع .
- (١٢) عارض ذلك بالاصل - المتيه الاول من الفصل الثاني : من ٤٣ ، ٤٤ .
- (١٣) راجع الاصل - المتيه الثاني من الفصل الثاني : من ٥٠ - ٥١ .
- (١٤) المتيه الثالث من الفصل الاول من الاصل : من ١٥ - ١٦ .
- (١٥) راجع الاصل من ١٢٠ .
- (١٦) يقال ان حافظ ابراهيم نقل هذه المسرحية شعراً ، ولكنها لم تنتشر على الناس . ولجد لي ديوانه ترجمة قلمه منها هي « قصيدة الحبر » .
- (١٧) من ٢ من الترجمة و ١٨٧ من الاصل .

(١٨) ص ١٨ .

(١٩) ص ٢٨ .

(٢٠) تجد هذه الاشارة في الصفحات : ٣ ، ٤٤ ، ١٦ ، ٢٩ ، ٤٤ ، ٥٣ ، ٥٧ ، ٦٠ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ .

(٢١) ذكر الدكتور فؤاد وعيد بهذه الملاحظة ما يلي :

« كان الشيخ سلامة حجازي حيد التخيّل في اول هذا القرن . وكان النساء عماد المسرحية ، ولكن القناد والكتاب طالبوم بالرواية الخالية من العصر الثاني . على الشيخ سلامة المعرفة ، وعبد ال مرحوم طائوس عيه خسران رواية « حمت » وعلمها الشيخ سلامة دون ان يعني فيها ، وضع جمهور الشيخ سلامة والروا . من ذهب الكمل المعروف ، « ملين حمت ، لك فعل » . . . اذ كان الجمهور يفت بذلك عندما تهي الرواية ، ويأمن ان ينادى المسرح دون ان يتبع لصوت الشيخ سلامة . فخطر الى ايفاف على الرواية ، ويحت الشيخ سلامة من العرب لم يجه ، فلبا الى هوولي وشرح في الامر وما فيه ، وتبل هوولي المية مبيجا » .

(مجة الكواكب - السند ٦٥ في ٢٨ من اكتوبر ١٩٥٢)

(٢٢) تجدنا في الصفحات : ٤٥ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٧٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ١١١ ، ١١٧ ، ١٣٤ .

(٢٣) تجد امه على ذلك في الصفحات : ٢٥ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٩ ، ٨٠ وفي ذلك .

(٢٤) ص ١٣٤ من الترجمة و ٢٩٨ من الاصل .

(٢٥) راجع لي ذلك ما ذكره في كتابنا « قصة في الادب العربي الحديث » ص ٢٥ .

(٢٦) المسرحية ص ١١٠ .

(٢٧) محمد مطرور - حمت : « فنانج بشرية » ص ٣٦ - ٤٩ .

(٢٨) Williamson - Readings on the character of Hamlet -
p. 23 - 24

(٢٩) راجع الخلدش رقم ٢١ .

(٣٠) من الترجمات البليغة لهذه المسرحية في لغتنا ، ترجمة سامي الجريشيني . ولا بد لنا هنا ، من ان ندلل فكرة طالت بالانسان ، فمراها ان ترجمت مطران المسرحيات شكسبير هي ترجمت امينة دقيقة . اذ الحقيقة ان مطران ، الراجح لانه ان يتصرف في الاصل بصرفاً كبيراً ، بالمخلف ثرة وباتتليس ثرة اخرى . هذا زيادة على انه اخطأ في فهم الاصل في مواضع عدة .

(٣١) جساء في القسم الاول من هذا الكتاب ، ان هناك ترجمات اخرى لهذه المسرحية بقلم جودج ميرزا وامين الحداد وحيب الحداد ، ولكننا لم نشر عليها .

(٣٢) مسرحية عطيل ترجمة مطران - ص ١٥ . والمشهد الاول من الفصل الاول من الاصل الانكليزي (الاطرا ٦٧ - ٧٣) .

(٣٣) ص ٤٠ .

(٣٤) ص ٢١ من ترجمة مطران ، والشهد الاول من الفصل الاول من الاصل الانكليزي (الاطرا ١٦١ - ١٦٨) .

(٣٥) « داوتلو او حيل الرجال » .

(٣٦) مثلت هذه المسرحية في الاوربا الحديوية لأول مرة في ٣٠ من مارس ١٩١٢ ، تحت رعاية الحديو عباس حلي .

(٣٧) الاطر ٢٥٣ من المشهد الثالث من الفصل الاول (الاصل الانكليزي ص ٤٧) والترجمة ص ٤٤) .

(٣٨) الاطر ٦٨ من المشهد الثالث من الفصل الثاني (ص ٩٧ من الاصل و ٧٧ من الترجمة) .

(٣٩) ص ١٢ من الترجمة و ٦ من الاصل .

(٤٠) ص ٢٧ من الاصل و ص ٢٨ من الترجمة .

(٤١) لب المؤلف على كفتي Cue و Prompter وهما اصطلاحان مسرحيان .

(٤٢) الترجمة ص ٥٩ .

(٤٣) الاصل ص ١٣ .

(٤٤) الترجمة ص ٦٠ .

(٤٥) الاصل ص ٧٣ .

(٤٦) لاحظنا مثل هذه الاخطاء ، وكثيراً غيرها في المسرحيات الاخرى التي ترجمتها من شكسبير كملت ومكبث واجر البندقية . وقد يفت به الجراء في عمل ان قدم بعض المشاهد وأخر البعض الآخر ، وحلف وأخاف ، كما شاء له هواه .

(٤٧) ذكر طلائع - الكتاب القمي لبرجان خليل مطران بك : ص ٦٣ - ٦٤ .

(٤٨) فصل المترجم ذلك في مواضع كثيرة من الترجمة - راجع ص : ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ،

١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٤ ، ٦٤ ،

٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٥ ، ٨٦ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٠٠ ،

١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١٢٩ ، ١٣٧ ، ١٤٠ ، ١٤٨ ، ١٥٠ ، وغيرها .

(٤٩) نلاحظ من هذه الكتب : « الاطصال » لكارليل و « بلاغة الانكليز » لروان ،

و « التورية » و « رسائل النادي » و « رسالة ماكولي » لبشر . و « قصة الدينين » لـ كنز و « مذات

الكتب الايض » لـ كنز و « قصة » لـ تاييلد « حاروك » لـ ايرون و « رايحات الحمام » من ترجمته .

(٥٠) « غارات الخطوط »

(٥١) ابراهيم عبد القادر المازني - مقدمة « الصور » لـ سبيح ص ٤ .

(٥٢) جهد امانة على ذلك في المجلدات : ٧٤ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٦٧ .

(٥٣) ص ١٥ من الترجمة و ص ٩ من الاصل

(٥٤) ٢٨ ٣ ١٦ ٣ ٣

(٥٥) ١٣ ٣ ٨ ٣ ٣

(٥٦) ترجم سامي الجريديني لتكبير أيضاً ، طبع ، والملك لير ، وبنزي الخامس .
(٥٧) معلمة المرحية .

(٥٨) ص ٥ . من الأصل وس ١٣ من الترجمة .

(٥٩) ٦٣ > ٦٤ > ٦٥ > ٦٦ .

(٦٠) ٦٠ > ٦١ > ٦٢ > ٦٣ .

(٦١) ٦١ > ٦٢ > ٦٣ > ٦٤ .

(٦٢) ٦٢ > ٦٣ > ٦٤ > ٦٥ .

(٦٣) ٦٣ > ٦٤ > ٦٥ > ٦٦ .

(٦٤) متن الفرداني هذه المرحية سنة ١٨٩٥ ، بترجمة أخرى لم نشر عليها .

(٦٥) اعتمدت هنا على طبعيت عصي دار بيتسا وبين المرحوم الاستاذ ابراهيم رمزي ، لي
مطابقة شخصية ، في يناير ١٩٤٩ . ولمرة اثار ابراهيم رمزي في السرج المصري ، واجمع «حياتنا
التشيلية» محمد تيمورس ٨٥ - ٩٣ .

(٦٦) ص ٤ . من الترجمة وس ٩٢ من الأصل .

(٦٧) ٦٧ > ٦٨ > ٦٩ > ٧٠ .

(٦٨) ٦٨ > ٦٩ > ٧٠ > ٧١ .

(٦٩) ٦٩ > ٧٠ > ٧١ > ٧٢ من الأصل .

(٧٠) ٧٠ > ٧١ > ٧٢ > ٧٣ .

(٧١) ٧١ > ٧٢ > ٧٣ > ٧٤ .

(٧٢) ٧٢ > ٧٣ > ٧٤ > ٧٥ .

(٧٣) ٧٣ > ٧٤ > ٧٥ > ٧٦ .

(٧٤) ٧٤ > ٧٥ > ٧٦ > ٧٧ .

(٧٥) ٧٥ > ٧٦ > ٧٧ > ٧٨ .

(٧٦) ٧٦ > ٧٧ > ٧٨ > ٧٩ .

(٧٧) ٧٧ > ٧٨ > ٧٩ > ٨٠ من الترجمة .

الفصل الثالث

التعريب

(١) الطيب المقصوب : مولير - تعريب نجيب الحداد .

عرب الحداد مسرحية مولير الشهيرة والطيب وغم الله ، بحيث أطلق على أشخاصها أسماء عربية ، وجعل حوادثها تدور في بيئة عربية عربية . غير أنه لم يدخل أي تعديل على الحوار ، ولذا خرج الحوار المولييري ، بصفاته الأساسية وهو يدور على السنة شخصيات عربية ، تتحرك في جو عربي ، مع الاحتفاظ بكافة مقومات الاختصاص ، التي يتركها هذا الحوار .

ولم يجرّف الحداد شيئاً من التنسيق الخارجي أو الداخلي للمسرحية بل أمعن في تفهم الحركة المولييرية ، في البناء المسرحي ، وحافظ عليها بأمانة ودقة . ولتضرب على ذلك مثلاً ، هذا المشهد كما جاء عند العرب ، وفي الأصل :

سلم : نبارك سعيد يا سيدي .

عبد الله : نبارك مبارك (على حدة) ، خير إن شاء الله .

سلم : أليس اسم حضرتك عبد الله ؟

عبد الله : لماذا ؟

سلم : أنا سألك فقط ، إذا كان اسمك عبد الله .

عبد الله : إذا كانت بشارة خير فانا عبد الله . وإذا كان بالعكس فليست أنا .

واليك المشهد نفسه ، كما ورد عند مولير :
فالير : سيدي أليس انت سفانريل ؟
سفانريل : ماذا تعني ؟
فالير : أسألك أنت سفانريل ؟
سفانريل : نعم ولا بحسب ما تريدان مني ^(٣١) .

وهكذا نجد تبايناً في حرفة الترجمة . ولعلكن هذا التباين لا ينأى عن
الروح المولييري ؛ بل ان الحرب ، يعنى في نفسه على نحو جديد . بالاحباب .
فعبارة نعم ولا التي قولها سفانريل ، يفسرها عبدالله بان لكل من اللفظتين
مقاماً ومناسبة . فاذا كان في الامر بشرى فالجواب نعم . والا فالجواب لا .
ولو اخذنا هذا المشهد الشهير من مسرحية مولير :

لوكلس : كل هذا لا يفيدك ، فنحن نعرف ما نعرف .
سفانريل : ماذا تعرف ؟ ماذا تريد ان تقول ، ومن تظني ؟
فالير : .. نعرف من انت ، فانت طيب كبير .
سفانريل : طيب انت وحدك ... انا لست طيباً ، ولم اكن طيباً في
حياتي ^(٣٢) .

ثم نظرت الى الصورة التي ورد عليها في تعريب الحداد :
ابراهيم : كل هذه الاقوال لا تفيدك شيئاً ، فنحن نعرف ما نعرف .
عبدالله : تعرف ما تعرف ، ما شاء الله ! من تحسبني حضرتك ؟
سلم : تحسبك كما انت طيب كبير .
عبدالله : انت طيب ، وابوك طيب ، وكل اهلك طيب ^(٣٣) .

لأدر كما على الفور ، مدى استيعاب الحداد للمفومات الاضحاك في فن
مولير . فهذا الفارق الدقيق ، الذي لم يدركه المترجمون الذين تناولوا هذه
المسرحية ، والذي يختلف بين انكار سفانريل انه طيب ، انكاراً عادياً ،
وبين اعتباره هذه الصفة تهمة ، ينبغي ودعا على قائلها على الفور ، هو نسكته

ممنوعة تصل أوتى الاتصال بحياة مولير ، وحلته الدائمة على الأطباء ، التي
نشاها في أكثر مسرحياته . وقد استطاع الحداد ان يدرك هذا الموقف
المضحك ، وان يوضعه في صورة جلية قوية ، في تعرييه .

وقد سارت الملهة بعد ذلك ، على هذا النحو من حيث التزام النص
الموليري في معناه وفي الكثير من مناه ، وعلى توخي الدقة في تنسيق
المسرحية . ومن هنا يمكن القول بان المغرب ، لم ينمض في تعرييه ، وان خسر
اسماء الشخصيات ، بل ظل الروح الفرنسي ، والمضحك الموليري يسيطران على
المهلة ببطء تام . ويكفي ان نرى عبدالله (سفاثيل) ، يعجب بعدد
الزوية ، فيبهجم عليها يريد تجديدها ، حتى نمح على المسرحية بانها ما تزال
تتحرك في جوها الفرنسي ، وعلى المسرح الفرنسي الشعبي بالذات .

(٢) الطبيب المقصوب - تعريب اسكندر صقلي .

وعرّب اسكندر صقلي هذه الملهة ، على نحو يخالف الطريقة التي اتبعها
الحداد . فقد تصرف في الشخصيات من حيث عددها واسماؤها ، كما تصرف في
الحوار الفرنسي ، فاختصره في بعض المواضع ، والمهب في شرحه في البعض
الآخر . ككل ذلك بلغة تختلف بين النسخ المبسطة ، والفتن الدارجتين في
مصر ولبنان .

وقد ذكر في مقدمة هذه المسرحية ما يلي :

« يرى مطالع هذه الرواية اننا لم نراع القواعد النحوية في اغلب المواضع
حيث ان الادوار الغزلية ، لا تال تمام الاستحسان عند الجمهور ، الا اذا
كانت طبيعية . ولذلك نرجو ضم النظر عن هذا التصور المقصود ، »^(١)

والواقع ان المشكلة في المسرحية لم تكن مقصورة على مراعاة القواعد
النحوية او عدمه ، بل هي التراجع بين اللهجة العامية واللهجة العربية الفصحى .
ولناخذ المثل الآتي ، لتوضح ما ذهبنا اليه :

سعدى : وما كفاك هذا ، حتى بمت اثنت اليت ، ونحت الحشب الذي
انام عليه .

فارس : انا بمت مخصوص ، حتى اعودك على نومة الارض يا حمارة .
 سعدى : دامية تشلك ، انت خلطت في البيت غير الحصيد .
 فارس : يجب ان تفرحي يا مجنونة ، حيث لم يعد علينا خوف من
 المصوص . وعلاوة على ذلك فنحن اذا اراد الله واحبينا ان
 نتقل الى بيت جديد فلا نحتاج الى شيالين وحمالين وكركبة
 ووجع راس ، بل نكون خفاف نضاف .
 سعدى : وزيادة على هذا الخلط ، اجدك ليل نهار سكران سكرات
 انكليزية .

فارس : انت نظني اني اسكر عن جبل وقفة عقل ، لا لا يا غبية ، انا
 اسكر مخصوص كل يوم حتى ابقى خالي المم والنم .^(١)
 ولقد جاء هذا الموقف في الاصل ، على البحر التالي :
 مرتين : يبيع كل ما في البيت قطعة قطعة .
 سفاريل : هذا يسمى الحياة من نتاج البيت .
 مرتين : وقد نزع حتي حتى مريري .
 سفاريل : ايوه فستنهضين ابكر من العادة .
 مرتين : على رجل مثلك لم يترك متعة في البيت .
 سفاريل : ايوه ، فلن تسمي من الآن فصاعداً .
 مرتين : على سكير ، يصرف يومه في اللعب والشرب .
 سفاريل : وماذا تريدن ان افعل لاطرد عني الضجر ؟^(٢)

ولنا في حاجة ، بعد ذلك ، الى ان نتحدث عن مجازاة تعريب صيغتي
 للاصل الفرنسي ، وخروجه بهذا التعريب ، عن حدود هذا الاصل ، بل انه
 اضاف من عنده بعض المواضع المضحكة ، التي تلائم البيئة العربية العصرية التي
 نقل اليها المسرحية . كما اضاف بعض الشتائم والالفاظ العامية الشائعة ، في
 مواقع العتاب والجدل امعاناً في التعريب .

ولم يحافظ صيغتي على التنسيق الخارجي والداخلي للهواة الموليوية ، في كل

الفصل . فهو وان احتفظ به في الفصل الاول ، لم يحتفظ به في الفصول
الآخرى . فتراه في الفصل الثاني ، يبتعد من الاطوارين الخارجي والداخلي عند
موليير ، ويقدم لنا سعيداً (وهو لياندر عند مولير) ، قبل موعد ظهوره
في مسرحية مولير ، بفصل كامل . ونرى سعيداً في المشهدين الاول والثاني
من هذا الفصل ، يحاور خليلاً ، (جيرونت) ، حواراً طويلاً ، نعرف من
خلاله انه يجب ابنة خليل ، ولكن اباهما يمنع عن تزويجها له لقره . ونحن نجد
هذا عند مولير ، ولصكنا ندركه من خلال حوار بين جيرونت وجاكين
المريية .

وقد سار المغرب ، على هدى التقليد المسرحي العربي . فأدخل بعض
المواقف الفنائية ، التي لم تكن موجودة في الاصل ، مراعاة لذوق الجمهور .
وفي نهاية الفصل الثاني ، عندما يعد فارس - وقد اصبح الطيب المنسوب -
سعيداً بأنه سينهي له موضوع الزواج ، نرى سعيداً يفتني ادواراً تعبر عن
فبطته وسروره . وهذه الادوار لا وجود لها في الاصل مطلقاً .

وفي نهاية الفصل الاخير ، يختتم المغرب المسرحية بنشيد مدح فيه السلطان
عبد الحميد ، والحدود عباس « مولانا المهام » و « رجال دولته النخام » على
نحو لا يتصل بالاصل المولييري طبعاً . وهذه عادة كانت شائعة في المسرحيات
العربية ، اذ كانت اكثر الكتب يفتتحون مسرحياتهم او ينهونها بنشيد
يمدحون فيه السلطان والحدود ورجال الدولة .

وتمة مغزى نأخذه على المغرب ، وهو انه لم يغير شيئاً من طبائع الشخصيات
الفرنسية . الطيب يتشدد بمحدث يشبه اللغة اللاتينية ، فيعجب به الحاضرون .
والفتى العاشق يلجأ الى اسلوب العاشق المولييري ، في التوسل والتسكّر ،
والمريية تحتل بالرجال من ابطال المسرحية تناقضهم وتحادفهم وتحادفهم
الخ . كل ذلك نأى بالمسرحية عن الجو العربي الصحيح الى حد كبير .

(٣) حمدان - تعريب نجيب الحداد .

عرب نجيب الحداد مسرحيته هذه ، عن مأساة هرثاني (Hernani) لشاعر

الفرنسي الرومانتيكي الكبير فكتور هيجو . وقد اتخذ لها الشاعر الفرنسي ،
بيتة اسبانية ، وجرى حوادثها في جو اسباني .

وكذلك فعل نجيب الحداد ، اذ انه اختار لمسرحيته العربية ، جواً
اندلسياً ، واخذ ييشنها للتاريخية ، من تاريخ العرب في الاندلس ، وغير الاسماء
الاسبانية ، الى اسماء عربية . فدون كارلوس ، الملك الاسباني في هرناني ، هو
عبد الرحمن ملك الاندلس وخليفة المغرب . ودون روي غوميز دي سيلفا ،
هو الامير نصر الدولة . وهرناني هو حمدان ، ودونيا سول هي الاميرة شمس
(وهذا الاسم يكاد يكون ترجمة حرفية للاصل الاسباني) .

وقد حافظ العرب على التنسيق الخارجي للشاهد والفصول . وكيف
التنسيق الداخلي لما ، بحيث يتلاءم مع البيئة العربية التاريخية . الا انه اضطر
الى حذف بعض الاسماء والاشارات التاريخية ، كاسماء بعض الملوك والامراء
والقديسين ، لانه لم يستطع تعريبها تعريباً أميناً يحفظ لها فيه جلاسات تاريخية
مشابهة لما جاء في الاصل . وكذلك حذف الالفاظ المختلفة ، التي كانت شائعة
في الامبراطوريات المسيحية في اوروبا ، واستعاض عنها جميعاً بقلب امير .

وقد اضطر في تعريبه ، الى تغيير بعض الاسماء والاشارات والمصادات
التاريخية ، لتتاسب البيئة العربية . فجعل حمدان (هرناني) يدخل ، الى قصر
الاميرة شمس (دونيا سول) ، وهو يتلفع بمباعة ، ويرتدي الكوفية والعقال ،
بدلاً من ملابس ارفعون الجبلية . واستبدل الانبياء بالقديسين والحج بنذر سيدة
ييلار ، وابا لب ييهوذا . واضطر الى ان يضع شكك السلاح ، بدلاً من صور
الاجداد ، التي كان يشير اليها الامير نصر الدولة (دون روي غوميز) ، في
بحال فخره باجداده ، عندما تمجداه الملك .

وهذا التغيير الذي اجراه على الاصل ، بمجده له ، وبدل على فهم لاصول
التعريب ، وعلى ادراك للجزئين التاريخيين ، الذين داوت المسرحيتان فيها .

وقد اوفقت الترجمة الحرفية لكلمة (Oncle) الفرنسية ، في خطأ اسامي ،
كان باستطاعته ان يتلافاه ، دون ان يخل بالاصل الفرنسي . وهذه الترجمة ،

جملته يذكر ان الامير نصر الدولة ، خطب الاميرة شمس هو خالما ، وهو ما لا يبيحه التزعم الاسلامي بوجه من الوجوه .

ومن قبيل خطئه في نقل الجو التاريخي ، جمعه الامراء المسلمين حول قبور الخلفاء ، ليتشبهوا الخليفة الجديد ، وهذه العادة لم تكن شائعة عند العرب ، كما كانت شائعة في الامبراطوريات المسيحية ، فالخلافة عديم كانت وراثية . ثم ان المسلمين لم يكونوا يقدسون القبور ، ويجعون اليها . وقد احتفظ ، تبعاً لذلك ، بالمشهد الذي وقف فيه دون كارلوس على قبر شارلمان ، يتابعه ويستوحيه . فبصل حمدان ، يقف على قبر عبد الرحمن الناصر ، ويمجدته بالحديث الذي جاء في الاصل الفرنسي .

ولحن ، بعد هذا كله ، نعترف بان الحداد كان بارعاً في تعريب هذه المأساة المقدسة ، ونقلها الى جو عربي تاريخي مشابه . وفي هذا من الصعوبة ما فيه . الا انه تروط في تعديل اسامي خطير ، ادخله على نهاية المأساة فجعلها تقلب من مأساة رومانتكية ، الى مأساة مفرحة (٨) ، ذات نهاية سعيدة . ذلك ان « رمانتي » تنتهي بموت البطل ، منتحراً بالسيف ، وفاء بوعده قطعه لعم دونيا سول ، وبلي ذلك موت دونيا سول ، ثم موت دوت روي غوميز دي سيلفا .

اما نجيب الحداد ، فقد شاء ان ينقذ (حمدان) من الموت ، وان يحل محله من وعده لنصر الدولة ، ثم يزوجه بالاميرة شمس . وقد ادخل عنصراً غريباً على المأساة الاصلية ، وهو تدخل الملك عبد الرحمن في اللحظة المناسبة .

وبالاضافة الى ما نمجده بين هاتين النهايتين ، من خلاف يثن ، نرى انه لا بد من الاشارة الى الضعف الذي اعتور بناء المسرحية عند الحداد . فالمشكلة لا تنحصر في ايجاد نهاية دائمة او سعيدة للمأساة . بل في جعل هذه النهاية ، منطقية مع تطور الحوادث التي سبقتها ، بحيث تبدو امراً حتمياً ، لا مفر منه ونتيجة طبيعية لما سبق من الاحداث .

وقد جاء تدخل الملك في نهاية الفصل الخامس ، وهو الفصل الاخير من

الأماسة ، تكررأ لتدخله في نهاية الفصل الرابع ، عندما غفا عن هرقاني (حمدان) ، وتجاوز عن اساءته ووضي له بدونيا سول (شمس) عروساً. اما ما حدث في آخر الفصل الخامس عند هيجو ، فهو متكامل مع شخصية هرقاني ، الفئادس الشهم ، الذي يفي بوعده قطعه على نفسه ، ولو كاث في ذلك موته وفراقه لحبيته التي بذل ما بذل في سبيل الحصول عليها . وهذا التكامل لم تشبه ثابتة في مسرحية « حمدان » . فقد اصر حمدان على الموت ، ما دام قد قطع على نفسه عهداً بذلك للامير نصر الدولة . ولكن الملك تدخل لانتقاذه . ولعل الذوق الشعبي العربي ، هو الذي فرض على العرب هذه النهاية ، فاث المحرص على وضع النهاية السعيدة للأماسة ، ضرورة حبسها البيت المسرحية ، التي عرتب لها الحداد هذه الأماسة. فقد كان اصحاب الفرق وما زالوا، يعرضون عن المسرحية ذات النهاية الهزلة ، وذلك لادراكهم ان احاسيس جمهور المسرح العربي القاصرة ، كانت تتطلب دائماً ان تغفل الدائرة التي ومنها المؤلف بجاذت سعيد . اما استمرار الأماسة ، وترك المسرحية دون نهاية تقريباً ، وسقوط البطل تحت وطأة المصير المحتوم ، فامور كانت بحافية للذوق المسرحي العربي ، في زمن الحداد ، ولعلها ما تزال كذلك حتى اليوم .

وقد عرتب الحداد شعر هيجو الرائع، الى نثر عربي بسيط . وترجم بعض المواقف العاطفية ، الى قصائد طوبية^(٩) .

(٤) قاروات العرب - نجيب الحداد .

ومعد نجيب الحداد ، الى مسرحية رومانتيكية اخرى لهيجو وعرتها ، وهي (Les Burgraves) . ولله رغب في هذه المآسي الرومانتيكية ، لانها تتجاوب مع المثل الشعبية العربية ، وتلتقي مع القصص الشعبي العربي ، في الاعمال البطولية الحارة ، والمواقف القرامية العنيفة ، وما يحيط بها من شعر حماسي ، ومواقف خطابية رائعة مؤثرة .

وقد التزم فيها الاسلوب الذي التزمه في تعريب « حمدان » ، من ايجاد بيئة عربية ، تدور فيها الحوادث ، وتتفاعل الشخصيات. وقد وفق الحداد الى

ايجاد هذه البيئة ، اذ ان الحوادث في الاصل الفرنسي ، تقع في مجتمع شبه قبلي ، وهو مجتمع القبائل الجرمانية في اوروبا . وبين هذا المجتمع ، والمجتمع العربي التبلي شبه لا يخفى .

واذا معنا النظر في الحوار العربي ، نجد مشابهاً تام المشابهة للحوار الفرنسي الذي جاء في الاصل . على ان المسرحية العربية ، لم تستطع ان تستوعب ما يدور على الساحة الشخصية ، من اشارات الى احداث واقاصيص جرمانية . لذلك فانتسنا نجد الحداد ، يختصر المشهد الثاني من الفصل الاول ، اختصاراً طفيفاً ، تجنباً لما جاء فيه من اشارات تدور حول بعض الاقاصيص الجرمانية الشعبية ، ولما ورد فيه من تقاليد جرمانية خالصة . وقد كان من المتعذر تضمين ذلك كله في حوار عربي ، يجري في بيئة عربية .

ولهذا نستطيع ان نقول ان الحداد قد غير التنسيق الخارجي للحوادث ، ووجد مسرحيته تنسيقاً جديداً ، يناسب الحوادث في حلته العربية المستعدة . فقد حذف مثلاً المشهد الاول من الفصل الثاني ، كما ادمج المشهد الاخيرين من الفصل الاول ، وقسم الفصل الثاني الى فصلين ، كما اختزل جانباً من الفصل الثالث في الاصل الفرنسي ، الذي اصبح عنده فصلاً وابعاً .

وقد امر ظل عالماً بالمسرحية العربية ، بعد تجردنا من ثيابه الفرنسية . وهو طابع الرومانتيكية الذي عرف به الشاعر فيكتور هيجو . ففي هذه المسرحية ، ظلت المواطف متأججة مشوبة ، وظل كلام الشخصيات بديعاً منمقاً مقفلاً ، ودوت في اجواء المسرحية الخطب الحماسية المجلجلة .

ففي المشهد الرابع من الفصل الخامس ، عندما يكشف الملك عن نفسه ، بعد ان تزأ زماً بزي منسول ، نسمه يقول :

« قد كتمت اسمي صوتي ايا الفتيان ، ايام كانت حمائل سبي ترف على جني . اما الآن فقد عرفتموني حق عرفاني . وعرفتكم السيد العظيم ، الذي حكم عليكم زماناً طويلاً . وقد جاء بكم اليوم . هذا هو الملك الكبير الذي دانت له الممالك » (١٠) .

هذه المبادئ المنقحة ، والكلام المنقح ، والفن الذي لا يبارى ، كانت من أهم خصائص المسرح الرومانتيكي ، بل مسرح هيجو الرومانتيكي بالذات . ولقد حاول الحداد المحافظة على هذه الخصائص ، بالقدرة الذي اتاحته له أحداث المسرحية .

وثمة شخصية تسترعي الانتباه ، وهي شخصية شططاه العجوز الساحرة المسجورة . فقد وجدت مجالاً خصباً للولوج في خضم الأحداث . على الرغم من أن حديث البحر والسحرة ، كان يجري في الأصل الفرنسي ، بشكل يتصل اتصالاً وثيقاً بالامتدادات الأوروبية القديمة . وعلى هذا فإن براعة الحداد في تعريب هذه الشخصية محمد له إلى حد كبير . لأنها جاءت وكأنها منبثقة من صميم الروح الشعبية العربية ، بمخافتاتها ومعتقداتها . وهي تشبه الساحرات والمسجورات ، اللاتي تقابلن في «الف ليلة وليلة» ، شيئاً يكاد يكون تاماً .

الفصل الرابع

التصنيف

(١) الشيخ متلوف : موليو - عثمان جلال .

عرف الاديب المصري الشعبي محمد عثمان جلال ، كاتباً مسرحياً عن طريق المسرحيات التي قام بتحويلها عن الفرنسية الى الزجل المصري . وقد نشر اربعاً منها ، لأول مرة سنة ١٣٠٧ هـ ، في كتاب واحد ، هو :

« الاربع روايات من غلب التيارات » .

وقد ذكر في ختامها ، انها الروايات المستعذبة ، والحكايات المطربة المشتقة على الحكم والامثال ، وبديع القرائب التي هي كالسحر الخلال ، المبركة في قالب اللغة العرفية ، المستخرجة بفصيح الترجمة من لباب اللغة الفرنسية ، من كتاب موليو الشهير..... «^(١١)» .

وكانت هذه المسرحيات هي « الشيخ متلوف »^(١٢) و « النساء العالقات »^(١٣) و « مدرسة الأزواج »^(١٤) ، و « مدرسة النساء »^(١٥) . وجميعها من اللون الكوميدي^(١٦) الذي اشتهر به المسرحي الفرنسي العظيم موليو ، والذي يعتبر نقطة تحول في تاريخ المسرحية الفرنسية ، منذ القرن السابع عشر .

وقد عاد جلال ثانية الى موليو ، ومضّر هزليته القصيرة « التقلد »^(١٧) ونشرها سنة ١٣١٩ هـ .

وقد راعى جلال في تصوير هذه الملامح التتاليد الإسلامية ، وعادات أهل الشرق . وأشار الى هذا في ترجمة حياته التي كتبها بقلمه ، قال :

« ثم اخذت في ترجمة التيارات ، وبدأت بكتاب يسى الشيخ متوف ، نظير توتوف الذي عمله مولير بفرنسا ، مع التزام نظمه كأصله ومراعاة عرائد الشرق » (١٨) .

ومن هنا نعلم ان اول مسرحية تناولها جلال بالتصوير ، هي « طرفوف » وهي التي نشرها في اول مجموعة الاربعة روايات . ولهذا سنستهل دواستنا بجلال بهذه الملهاة .

* * *

قدم جلال مسرحيته «الشيخ متوف» ، بينتين من الشعرهما :

كم في مذبذب يتوارى	واذا بان بان وهو مرالي
لا الى هؤلاء ان لسره	يحده ولا الى هؤلاء

واول ما نلاحظه على هذين البيتين ، انها من الشعر الفصح بيننا ساد جلال في مسرحيته كلها ، على الزجل العامي . ثم انها لا يثان الى الاصل بسبب ، وان كان مولير ، قد نشر المسرحية فيما بعد ، ومعهما التأس مقدم الى لويس الرابع عشر ، كتبه الشاعر . وذلك في أغسطس (آب) سنة ١٦٦٤ . وقد جاء ضمن هذا التأس ، عبارات يمكن اقتباس معنى هذين البيتين منها (١٩) .

ثم ننتقل بعد ذلك الى الشخصيات . فترى ان جلالاً قد حافظ في مسرحيته على المعالم الرئيسية في تشخيص مولير . وقد حاول بالقدر المستطاع ، ان يصير الاسماء تصويراً يحفظ لها زينها في لغتها الاصليه (كجورنيل : ام التيل ، واودجون : ظليون ، وتوتوف : متوف ، وحامي : سامي ، وريان : مريم ، ولويل : عبد المال الخ ...) حتى اسم يوران ، خادم طرفوف ، الذي لم يظهر في المسرحية ابداً ، أصبح عند جلال : عمران .

وقد سكتب شرحاً إلى جانب اسمي « سامي ومريم » ، وقال إنها ابنا
قلبون من زوج غير انيسة . ولله سكتب هذا الشرح ، لأنه كان يفتي الا
تظهر مسرحيته على خشبة المسرح ، إذ ان علاقات الشخصيات ، تظهر واضحة
اثناء التمثيل ، بينما لا تتضح كثيراً اثناء القراءة .

وجعل (ييهانه) خادماً لمريم . مع ان دورها في الأصل هو وصيفة لها
(Solvante) . وفي الاسر البرجوازية الفرنسية ، نرى ان الوصيفة غير الخادم .
فالوصيفة فتاة او سيدة تبقى في البيت ، على صلة وثيقة بالهـ ، وخاصة بين يباط
اليها امره . ولعل جلالاً رأى ان الحيلة الشعبية المصرية ، لا تعرف معنى
لوظيفة الوصيفة ، سوى انها خادمة . هذا على الرغم من ان (ييهانه) هذه كانت
محور سكتب من الوقائع التي جرت في اسرة قلبون في المسرحية . بيد ان
المترجم عندما صادف كعب الحير (Filpote) ، وهي خادم حقاً ، ابقى عليها
كما هي .

وعلى الرغم من مخالفته على شخص موليير ، كان يضطر احياناً الى تشييد
جوانب من طبائع الشخصيات ، او من المغفولة في سم المسرحية عندما
يفتني ان يقع بعض اللبس في فهم المعنى .

والسمة العامة في مسرحية « متلوف » ، هي انها التزمت الطابع الشرقي من
حيث عدم مجافاتها لتقاليد المرحية (٩٠) ، ومن حيث الحوار الذي انطوى على
روح مصرية شعبية . الا ان المترجم اخطأ في فهم روح النص في بعض
المواضع ، واليك امثلة على ذلك :

عندما تنور ام التيل في وجه زوج ابنها ، تقول لما : (٩١)

حق الي زيك عاقه ومأدبة ديا لحاجة بيتها مربة
وبس في اللبس الكويس خالفة ونخرجي طول النهار باقوسة
شفا النساء الاحرار ما يزينوا الا لاقواهم ولا يقينوا

وفي النص الفرنسي ، يرد الحديث على هذا النحو :

السيدة برنيل: ارجو الا يسوءك قولي ، يا كيتي ، انك لا تحسبن التصرف في شيء ابداً . كان عليك ان تكوني قدوة حسنة لهذين الولدين . ولقد كانت امهما وحهما الله اقرب منك سلوكاً وامثل . انت مسرقة وانني لانكر زي الاميرة هذا الذي تتبرجين فيه . وانت امرأة لا تأبه لغير سرور زوجها ، ورضاء ، ما هي في حاجة الى كثير من الزينة (٢٢) .

وهكذا نرى ان جلالاً قد اظلم اشارة ام التيل ، الى زوج غلبون الاولى وكان لهذا اهميته بالنسبة الى خلقها واسلوب معاملتها لزوج ابنها الثانية .

وفي موضع آخر ، نجد ام التيل تتوعد حفيدها سامي ، وتهدهده بالغضب اذا تعرض للشيخ متلوف بسوء : (ص ٥)

وان كنت تبجن وتخلط مرة في حضرة لأغضب عليك بالمرة وفي الاصل :

« انه رجل خير وصلاح ، يجب ان يستمع له ، ويشقّ علي كثير ان يشغب به ويفاضبه بحق مجنون مثلك ، من دون ان يملكني الغضب » (٢٣)

ونحن نشعر من نص مولير ، ان العمل المسرحي الخاص بشجار اهل اورجون مع توتوف مستر ، في حين ان نص جلال ، الذي استلهى بارت الشرطية ، لا يشعرنا بهذا الاستمرار ، بل نقهر منه ان الشجار لم يقع بعد .

وفي موضع آخر (ص ٤١) ، نرى متلوفاً يداعب انيسة ، ويصف زواً على صدرها ، بأنه مصنوع بدقة واكثان . وفي الاصل الفرنسي يصف توتوف نوعاً من اشغال الابرّة التي كانت المير تحلي بها ملابسها .

ونحن نلحس ، بعد ذلك تغفلل الروح المصرية في مسرحية جلال . فتوى ام التيل ، تلوم حفيدها سامي ، لأنه يحمل على الشيخ متلوف ، وتهمه بأنه يعرف بما لا يعرف وانه (سكران وواكل حشيش : ص ٤) . وهذه العبادة لا نجد لها اصلاً في مسرحية مولير . على ان جلالاً يضمن احيانا في تحميل النص

بالروح الشعبية المصرية فيتودى في فاحش القول. فعندما تتحدث بيهانه، وصيفة مريم عن الجيوان ، وما يتقوّلونه عليهم تقول : (ص ٧)

في بينهم الطالع وداخل كل يوم ومية الحمام قصاد الليت عرم
قال كلّم القمبة بكلمة تقفك واللي يكون فيها تجبيو سدّ فيك

كما تصف إحدى جاراتهم ، وهي الت دودو بقولها : (ص ٨)

لما افلها الشيب ودلّل ندها وبين الكراميش قوام فوق جدها
وهذا نمجده ايضاً عندما تتظاهر انيسة بانها وضعت لمتوف، وانها اوشكت على الاستسلام له . بينما كان زوجها يحتبىء في الفرقة ، ويرقب فسق الشيخ (ص ٥٩) :

لما أروح البس ملابس شفتي واحضر الفرشة واعمل كل شي
ثم عندما تسلم منبهة زوجها المحتبىء، وتوم متلوفاً بانها مريضة فيقول لها : (ص ٦٠)

والله لاثميت ولسكن دا يزول وكلك على عرقه على حسب الاصول..
فهذه التفاصيل لم ترد في الاصل بالفرنسي . وان كلت هذا لا ينفي وجود بعض الحوار المكشوف ، عند مولير ، ولكن في غير المواضع المشار اليها .
هذا وكثيراً ما نمجد جلالاً يدسّ في حوار ، امثالاً شمية مصرية بمجدها مناسبة للمنى الذي يصوره. مثلاً عندما تعمل بيهانه على اصلاح الامر بين مريم واحده نيه . فهي ما ان تسترضي احدهما حتى ينفر الآخر : (ص ٣٣) .

ظاهرت انا عبر وفرشح لي سجد قفيت انا عمري بمخدمة العبيد
اتو ان حلمت ايش حايب يرضكم تنفانقوا لسكن متفوشتر بعكم
على ان ام ما نمجده في مسرحية « متوف » ، هو تلك الجهود المفضية التي بذلها جلال (لمراعاة عوائد الشرق) ، وهي تبدو في الحوار والوقائع ، لمسة طامحة هنا وتضميراً اساسياً هناك .

فهذه بيانه تتحدث عن متوف ، مغيرة عن عدم ثقتها به : (ص ٦) .
 بيانه : ومن يستأنه لا يجيب واحد أمين ويضمنه
 أم النيل : الشرير هو خدام ينضمون دلسيد امير عاقل مؤدب مؤتمن
 اما في الاصل قترى الحديث بين دووين ومدمام برنيل ، يدور على هذا
 النحو :

دووين : انا لا اتق به ولا بجادته لوران الا على كتيل امين .
 برنيل : لا اعرف حقيقة الخادم ، اما السيد فانا على يقين من انه رجل
 نقي وخير (٢٤) .

وقد يظهر لنا لاول وهلة ، ان جللاً قد وقع في لبس حول الخادم . وهل
 هذا الوصف يتعلق بطرطوف ، ام ان هناك حديثاً عن خادمه . والغلب الظن
 ان الخادم قد استبعد من هذا الحوار ، الذي يجري على لسان النساء . اذ لا
 يعقل ان يحتل الخادم بهم في مجتمع شرقي ، يختلف في عاداته وتقاليده عن
 المجتمع الفرنسي .

وفي حادثة ترويا برنيل ، عن تقوى طرطوف وصلاحه ، ويبرهن على ذلك
 بانه مرق مندبلاً وجده بين صليحات كتاب « زهرة القديسين » ، قائلاً ان هذه
 بدعة لا تجوز (٢٥) . ومع ان جللاً قد حاول كثيراً ان يجعل من القس المتناقض
 شيئاً اكثر تقافاً - ولعله وقع في معظم فصول المسرحية ، الى بلوغ قصده -
 حيز من ان يدخل قصة حكايات « زهرة القديسين » هذا ، في موضع منها .
 كما اقل حديث ماريان عن القرب ، اذا امروا على ترويبها من طرطوف .
 ولعله استبعد ذلك ، لان فeskرة القرب ، لا اصل لها في المجتمع الاسلامي .

ولقد جعل جللاً للعلاقات العائلية ، التي تبدو من ثسايا الحوار ، طابعها
 الشرقي الخاص . فالتأني بريح ، مثلاً ، لا تجد حيلة امام رغبة والدتها في
 ترويبها من متوف ، فتسلم قائلة : « ما هو ابوي كنت اقول له ايه بقا »
 (ص ٢٤) . بينما تقول ماريان مبغطة : « انه اب مستبد ماذا افضل معه » .

قد رأى جلال انه من غير المعقول ان تقول فتاة شرعية عن ايها ، مثل هذا الكلام علناً . وهكذا كان غليون يقتصر ابنته بغلظة وقسوة (ص ١٧)
 بينا اودجون يحدث ابنته حديثاً حائناً لطيفاً . وكذلك زوج اودجون ،
 تكاد تقصر عليه عند مولير ، بينا هي عند جلال ، تمثل السيدة الشرقية المادّة
 الراحلة المستكنة (ص ٥٠) .

وقد وقع جلال في بعض المآخذ ، التي جعلته ينأى ببعض الشخصيات من
 طباعها الاصلية ، كما جاءت عند مولير . فني مشهد عودة غليون ، بعد غياب
 قصير ، وسؤاله المستمر عن متلوف ، دون ان يني بالسؤال عن شؤون أهل
 بيته نرى بينانه تقيبه بقولها (ص ١٢) :

جلان يفر غيبته عند الميت شرب على السرة تلت او طال نيت

وهذه العبارة تكاد تكون - على الرغم من تجاوز الدقة في عدة مواضع -
 ترجمة حرفية للاصل . واتنا هنا تتساءل ، كيف يمكن لتلوف ، وهو في مظهره
 على الاقل ، الشيخ التقي الوديع الذي (تهر دمعه من خشية الله) ، ان
 يشرب ، امام الملأ ، الخمر التي حرم الله الاقتراب منها . ولا يمكننا ان نرى
 مثل هذا الرأي ، بالنسبة الى النص الفرنسي . فارت دورين عندما تكلت الى
 اودجون هذه الحادثة ، لم تقلها تعريفاً باخلاق طرطوف ، بل اشارة الى نهيه
 وجشمه ، لأن شرب النبيذ عند الفرنسيين دلالة على الشهية المتأخرة وهو لا
 يعني ذلك عند المسلمين . وتجاوز غليون عن قوة بينانه هذه ، دون ان نعتريه
 اللعنة ، او يبدى غضباً ، او يعلق بشيء ، دليل على ان جلالاً قد قفل عن
 هذا الامر . وقد أدى هذا الى الخلل في تخطيط شخصية متلوف ، وذلك لأننا
 لسمه يقول في موضع آخر ، «وبدل شرب الخمر اشرب ماء زلال» (ص ٥١) .
 وقة خطأ وقع فيه ايضاً ، اثر على احادي حوادث المسرحية ، تأكيداً كبيراً .
 قد سارت الوقائع بشكل يجعل القارئ او المتفرج ، يربح تقيبة حب مريم
 (مارين) ، لاحد (قالير) وقد حرص مولير في نهاية المسرحية ، وقبل
 السدال الستار بثوان معدودة ، على ان يجري على لسان اودجون كلاماً بهم

منه ان زواج ابنته من قالير، قد اصبح وشيكا . غير ان جلالاتي في غمار مديحه للخلدير في نهاية « الشيخ متلوف » ، غفل عن هذه الناحية الهامة ، وترك لنا علامة استفهام كبيرة عن مصير حب مريم .

وثمة ظاهرة تبث على الدعشة في مسرحية « الشيخ متلوف » . فان جلالاتي بسمي الفصل الاول والثاني باسم (الفصل) . ثم يطلق على كل من الفصول الثلاثة الاخرى اسم (القطعة) .

كما انه كان احيانا يتصرف في سير المشاهد ، على نحو مغاير لما كانت عليه عند مولير . ونضرب لذلك مثلاً الفصل الاول . فهو عند مولير سبعة مناظر ، بينما هو عند جلالاتي ثمانية ، دون ما اختلاف في تسلسل الحوار .

يبقى ان نشير الى ان هذه الملاحظات التي اوردها ، لا يمكن ان تساق الا في معرض النقد العلمي للزينة ، فان « الشيخ متلوف » ، في بديع زجلها ، وروعة شاعريتها ، وصدق تمثيلها للروح المصرية الشعبية ، لتقف الى جانب « تروتوف » مولير موقف النقد .

(٢) النساء العالمات :

وعلى ضوء الملاحظات التي ذكرنا في دواستنا لمتلوف نستطيع ان ندرس مسرحية جلالاتي الثانية . وقد بدأها بجزئين اليتين ، محاولاً ايضاح فكرتها ، وشرح مقاصدها :

بين الرجال والنساء العيشُ منقسم وليس فيه طيشُ
فلرجال سعيها للقوتِ وللسا التدبير في البيوتِ

وعلى الرغم من هذا الشرح ، فقد جاءت المسرحية غريبة على المجتمع المصري والبيئة المصرية ، في زمن قصيرها ، اي منذ حوالي سبعين عاماً . ذلك ان التطور الاجتماعي والاقتصادي للحياة المصرية ، بالنسبة الى المرأة ، والجدل الذي دار حول بقائها في البيت او انطلاقتها في ميدان العمل ، ساهية لقوت

كل هذا لم يبد واضحاً ، ولم ينظر اليه على انه مشكلة جدية بالبعث والنظر ،
الا في السنوات الاخيرة ، اي قبيل الحرب العالمية الثانية بقليل .

ولذا فان اول ظاهرة تطلعتنا في هذه المسرحية ، هي ان جلالاً قد
اعجب بها باعتبارها اثرأ موابياً ، وقدمها بصرف النظر عن ان تصويرها
سيكون بعيداً عن الواقع احري في ذلك الحين . ار اهلها كانت اوهاماً
بالتطور الاجتماعي والاقتصادي ، الذي سيمتري المجتمع ا.س.ي فيما بعد .

هذا اذا اعتبرنا ان مسرحية « النساء العالمات » ، تنطوي على الفكرة التي
كشفت عنها جلال في اليتيم الذين صدر بها المسرحية . فواقع الامر بخلاف
جلالاً تام الخاطفة ، اذ ان النساء العالمات هنا لم يثرن على هذا انقسام الابدئي
لمرافق العيش بينهن وبين الرجال . بل انهن لم يسمعن للقول ليأخذن مكات
الرجال ، ولم يلتفتن لتدبير شؤون البيوت ، فيقمن بذلك بعملهن الطبيعي ،
بل انصرفن الى اللسطة والجدل القوي ، فالعين بهذا اثوتهن ، ولم يفلت
الرجال في شيء .

واذا انتقلنا الى الجوانب الشكلية في المسرحية ، نرى ان جلالاً لم يمن هذه
المرة بتصوير اسماء الشخصيات ، بحيث يلقى على جرسها وورثتها كما ما في
الاصل . اللهم الا في اسم الخادم ، اذ سماها جلال (مرسينه) ، وكان اسمها
بالفرنسية Martine .

ثم انه ايضاً كان يضن الحوار المسرحي طائفة من الامثال العامة المصرية
لكي ترد عباراته وافية بالمعنى الذي قصد اليه .

هنا - واتنا كاني يا قبيح اش وملك مين عاد يحبك بس عمره ويقبلك
قال دسني في قلب من لا يحس في اما عبيبة في الجدد دا والتي (٢٦)
ولتر انص ضد مولير :

« واعباً .. من قال لك يا سيدي ان لدينا هذه الرغبة ، واتنا اخيراً جد »

مهتمين بك ؟ اراك اذ تصور ذلك من الفكاهة بكان . واذا تصرح لي به على جانب كبير من السهولة (٢٧) .

على ان توحي الروح الشعبية في الحوار المصر عند جلال ، افقد المسرحية الفروق القوية من حيث الأداء والتعبير ، وذلك بالنسبة و «العلامات» ، وغير «العلامات» . ولناخذ مثلاً المشهد الذي يذهب فيه الفتى ليخطب حبيبته من عندها . والصلة هنا من هاويات الكلام المنطق والمزلق القوية . ولترأى النص المولييري ، ثم نطابقه على نص جلال المصر :

كليتاندر : اسمي ياسيدي لماش ان يفتن فرصة هذه اللحظة السعيدة ليحدثك وليكاشفك بالقرام البوي الذي

ييليز : آه ... على هيتك ياسيدي ... حذار ان تصرف في كشف هيتك لي ... فإن كنت قد نظمتك في صف عشاق ، فعليك ان تكتفي بعينيك ترجاناً . فلا تشرح لي ابدأ بلغة أخرى وغاب لست في نظري الا احاة . احبني ، انك الزفرات ، تحرق شوقاً الى جمالي على ان تسبح لي الا اعلم من ذلك شيئاً (٢٨) .

اما نص جلال ، فقد جاء على النحو التالي :

احمد نبيه : العفو يا سي اسمي من الكلام طاشق وماء الشوق واضناه القرام لما وأيتك مقبة لي من بعيد فقلت نور الشمس والا هلال عيد ييزاده : ما تسبحش تحكي كدا مع الفضول هما كدا العشاق ملهش عقول ان كنت تعشقي كفاك مني النظر وانت بعيد خليك مني في حذر اعشق خلاصك وانكوي فيا ودوب لكن اذا قابلتي خليك ادوب واكتم على الاشواق ولا تقنع كلام ولا تبوح لي فرد مرة بالسلام (٢٩)

وهكذا ترى الفارق الذي وضعه مولير بين حديث كليتاندر البسيط المركز ، وحديث ييليز المليء بالاستعارات والمحسنات الفنية ، التي كان من الطبيعي خروجها من فم امرأة ونعت حياتها على العناية بشؤون الحق . هذا

التاريخ لم ينتبه إليه جلال، وإذا سار الحوار عنده على وقيرة واحدة، في حديث كل من أحد نبيه ويزاده، بل بدأ الحديث من نوع واحد، ولم يبرز المحرر التاريخ بين لغة أحد نبيه، ولغة ييزاده، التي قصت حياتها فيما يصرفها عن انوثتها، من شؤون اللغة وقهتها.

وقد رافقت هذه الظاهرة المسرحية منذ بدايتها حتى الفصل الأخير. وبهذا يمكننا أن نقرر أن جلالاً قد من التنسيق الداخلي للمسرحية ساء خطيراً. فإن الحديث الممتق، الذي يمتاز باللفظ المتخضم، والمحسنات البديعية، هو أبرز معالم شخصية النساء العالمات. وما دام حديثهن قد جاء على النحو الذي جاء به حديث الآخرين في المسرحية، فعنى هذا أنهن فقدن أم صفاتهن الفارقة وأصبح حديثهن عن العلم لغواً فارغاً، ليس له علاقة بالواقع الاجتماعي الذي يعيش في ظله. وفي ظاهرة أشد خطراً، نراها في نصوص جلال المحررة. وهي أنه التزم في بعض المواضع، حرفية الترجمة، فتأى بجو المسرحية، عن البيئة المصرية الخالصة.

ففي مسرحية مولير، يقدم إلى النساء العالمات، شخص اسمه فافوس من مزايده (أنه يفهم المؤلفين القدماء فهماً جيداً. ويعرف اليونانية كما يعرف الفرنسية). ومعرفة اليونانية كانت في نظر المثقف الفرنسي آنذاك، ترفاً ثقافياً، وامعاناً في التبحر في العلوم واللغات، ويقابلها في المجتمع العربي، معرفة المثقف لأحدى اللغات الأوروبية كالفرنسية أو الانكليزية .. الخ ... فوجود الصبغة السالفة الذكر في نص جلال، جاء غريباً للقابة. فالشخص الذي: (يعرف اللاتين والروسي دوس يقرأ كتابين أو ثلاثة في نفس) لا يعتبر مثقفاً واسع الاطلاع. فالروسي - أي اللغة اليونانية - لم تكن في عصر جلال ويشتبه لغة العلم أو الثقافة، بقدر ما كانت الفرنسية - التي كان يباهي هو نفسه بالانها - ، أو الانكليزية. ولعل اللغة الرومية هذه، كانت في مصر آنذاك من اللغات الشعبية الدالوجة في أوساط معينة.

وبما يذكر جلال بالتقدير في تصوير هذه المسرحية، أضف أنه ذكر بعض

الاشارات والاسماء المحلية كجبل البرناس وهوراس ، وغيرها ، بما كان يبعده عن العقولية والواقع لو ادخله في حواره .

ومها يكن الامر ، فان جلالاً لم يبلغ من التوفيق في تصوير هذه المسرحية ، ما بلغه في تصوير « تروتوف » . وذلك راجع في الاكثر الى صعوبة تصور وجود النساء العالمات ، في المجتمع المصري في عصر جلال .

(٣) مدونة الأزواج :

تكاد تكون هذه المسرحية ، اكثر مسرحيات جلال براعة في التصوير ، وفي تصوير الطابع المصري الحقيقي ولعل ذلك راجع الى خلوها من تعقيدات الحوار ، التي لم يستطع التغلب عليها في المسرحية السابقة ، والى مشابهة المشكلة التي تعالجها لمشكلة المجتمع المصري في عصره . ذلك انما لا تعالج نفاق الشيوخ السجاليين ، او تخدلت النساء المتفوهات ، بما لا يمكن اعتباره من المشكلات اليومية في المجتمع المصري آنذاك . بل هي تعالج مشكلة معاملة الأزواج لزوجاتهم ، واصرارهم على ابقائهن في المنزل ، وعدم امراكهن معهم في التسلية او اللذات . وما من شك في ان هذه المشكلة ، كانت في عصر جلال ، وظلت الى عصر قريب جداً ، من اخطر المشكلات اليومية التي تعترض سبيل المعادة الزوجية .

والنساء هنا يحددن ازواجهن ، بانهن سينطلقن الى غابات غير فاضة ، وبانهن سيلعن ويوقعن ازواجهن في مآزق شائكة . والسبب في ذلك كله ، هو عنت الأزواج واصرارهم على ان تظل نازهم حبيسات المنازل ، كأنهن من نساء الترك تلتقي عليهن الابواب (٣٠) . وقد حذف جلال هذه العبارة من حواره ، لأن المجتمع المصري لم يكن آنئذ ينظر الى المرأة التركية ، هذه النظرة المتعالية ، التي كانت ترميها بها المرأة الغربية في عصر مولير ، بل ان الأمر في مصر كان على العكس من ذلك .

وقد صرف جلال اهتمامه الى نقل المسرحية الى جو مصري خالص ، يعقب

بالروح المصرية المحافظة المرحمة . لذلك لم يلتفت الى كثير من الشكليات ، التي كانت موضع غنايته في المسرحيات السابقة . وقد ساعده على التجراح في هذا التصير ، ما كانت تقطرم به البيئة المصرية آنذاك ، من تذمر الزوجات ، من هذه العزلة الظالمة التي تُضرب عليهن ، والتي كن يذفن مرارتها في الجو العائلي ايضاً ، اذ كان الرجل لا يلتقي امرأته ، ولا يجلس اليها ، ليعادتها وتحادثه ، إلا في اوقات خاصة ، كثيراً ما يكون فيها طالباً لا مطلوباً .

وقد اشارات صغيرة ، ولحات سريعة ، كانت يعمد جلال الى ادخالها في الحوار ، لتساعده على رسم الجو المصري المطلوب . ولذا كان يتجاوز الاصل احياناً ، ويؤذي بعض المعاني ببعض الاسهاب ، ولا يمر عليها مرأً سريعاً ، كما جاءت في النص الفرنسي ، وذلك لتقوية الصورة المحلية في المسرحية .

(٤) مدرسة النساء :

وقا في هذه المسرحية ، في المنزلة الثانية ، بعد المسرحية السابقة ، من حيث البراعة والصدق في تقديم الصورة المحصرة ، للمسرحية الفرنسية . وذلك راجع ايضاً الى ملامه أحداثها وموضوعها ، للبيئة المصرية ، بحيث اتاحت لجلال ، ان يوفق في تمثيلها ، على نحو لم يدركه في « متلوف » و « النساء العالمات » .

وهذه المسرحية ، تكاد تشبه في دقة رسم الشخصية الاولى فيها ، مسرحية « طرطوف » . فان ارنولف ، الذي ابدعته ريشة مولير الساحرة ، يقف في رأي النقاد الى جانب الست ، بطل « كاريه البشر » ، وطرطوف ، وهارباجون بطل « البخيل » . ولهذا فان دراسة تصوير جلال للمسرحية ، ينبغي ان تسبق اولاً الى اكتشاف مدى فهمه لهذا النموذج الانساني الرائع .

ومشكلة ارنولف (ابو عرف في مسرحية جلال) ، هي انه بعد حياة حافلة بالتجارب ايمن ان النساء لا يؤمن جانبهن . وقد انبرى لهذا السبب ، الى تعهد صبية صغيرة بالقوية والتهذيب ، وقد وضعها في بيت احكم اغلاقه ، ووسكل امرها الى مربية فاضلة ، وظل يراها حتى اذا ما بلغت سن الزواج ، عقد العزم على الاقتران بها .

الا انه يكتشف ، بعد فوات الاوان ، ان فتي غضا جيلا ، استطاع ان
يبتزق التطاق الذي ضربه حول وديته ، وان يعتذبا اليه ، ويجمع شبابه الى
شبابها ، في حب قوي جارف . ولذا تنكر الفتاة لمربيها الشيخ ، وغضص
الحب لفتى احلامها . ومن هنا تبدأ محنة ارنولف ، وهذا هو مفتاح شخصيته
المعذبة العلة المزوجة . فقد كان يبدو احساناً ، على صورة الشيخ الوقور
المهيب ، الذي غرس بالصواب ، وعصر على مشكلات الحياة بنواجذه . الا انه ،
حين كان يحلو الى احلامه ، ويتبع هواه ، كانت يبدو لنا على صورة العاشق
المدله ، الذي انتحل له اسماً جديدا . وتخفي به المسرحية هكذا ، بين الجزور
والمد ، الى ان يطير حبه من بين يديه ، وتهرب الفتاة مع حبيبها ، وتقلب
الحياة في نظره الى وم زائل ، باطل الابطال ...

على ان جللا وقع في خطأ بالغ ، نأى به عن فهم مشكلة الاسم الوهمي ،
الذي انتله ارنولف (ابو عرف) ، في علاقته القرامية مع وديته . عليك
هذا المشهد الذي جاء عند جلال ، وهو يكشف لنا عن خطئه في فهم
الاصل : (٣١)

فرغلي : اما حقيق احببتني في الانتخاب اخذك غشبة زي دي عين الصواب
والله يلوح عرف حيث انك كده

ابو عرف (يزعل) : تلك تخاطبني انا بالاسم ده

لما انت طارف ان جنب الاسم يه ليه بس منك يا انهي تسكت عليه
فرغلي : اهرق كده لكن امرا احدا وكان والناس بقنده لك بامك من زمان
مرك بقا خمسين سنة وتغيره هو الاسم دا كان طير لما نظيره
اسمك ابو عرف يا انهي بلا بات بدك تنوره وتغشروا الذوات

ابو عرف : لكن اسم اليه في ودني مليح والي يقول يا يه جسمي يستريح
فرغلي : اسم الولادة تركه والله عجب فين الجدود امال وفين راح القلب
والله تلتقوا لنا المرايد والوطن هيا لير يتشكنا جوا البدث

أما انا فلاح برضه من وده والست ام التيل لمحكم سته
 أنس النسب والاصل ما أسألني عليه ابني اقول يوم التيامة بس ايه
 ابو هوف: قول زي ما تعرف واسمي امنه وان قلت لي يا ييه حالاً اسمه
 دي نعتك يا ييه تصلي ريتي وبين اقراني ترعرع جتي

* * *

وما نلاحظه في هذا المشهد ، هو ان ابا هوف يصير على صاحبه ان يذكر
 اسمه معروفاً بلقب (اليه) ، لأنه اذا سمع اسمه ينادى هكذا ، يشعر في اذنيه
 بوقع حسن له . وهو ، كما يظهر ، يسعى الى الارتفاع في المستوى الاجتماعي
 من وراء ذلك . كل هذا يضي عند جلال ، دون ادنى اشارة الى ما بدا في
 الاصل الفرنسي من رغبة ارنولف في التكرار ، تحت اسم آخر ، يعرف به في
 صباه وهو اسم مسيو ده لاسوش (M. de la Souche) .

حتى ان هذا لا يقتصر من اداء جلال من ناحية تصوير المسرحية ، فقد وفق
 ايجافيتش ، الى تقديم حوادثها في جو مصري خالص .

(٥) التلاوة :

هذه المسرحية ، هي احدى هزليات مولير القصيرة . وقد تناول فيها
 جانباً من طبائع الاشخاص ، وقدم لنا فيها صورة الاغني ، الذي يتكل على
 الآخرين ، فلا يقدّر ما هم فيه من هم او قلق ، ويلجّ عليهم بعرض شؤونه
 الخاصة ، ونصرغاته وآرائه ونجاوبه . وهي تروي قصة شاب يأخذ في سرد ما
 تأبه من احد التلاوة ثم يجم بعد ذلك ، لادراك موعده مع حبيبته ، فيعترض
 سبيله عدد من التلاوة ، يوقفونه واحداً بعد الآخر .

وقد استطاع جلال ، ان يصير هذا الموضوع البسيط ، وينقله الى جو
 مصري خالص ، بأسلوب رائع أخاذ . وكانت التلاوة المصرية الصميمة ، تتدفق
 من خلال العرض المسرحي ، قوية مصورة .

ولعل القسط الاكبر من نجاح جلال في تمثيل هذه المزية ، يعود الى اعتماده على عناصر الاضحاك التي كانت وما تزال من خصائص التكنة المصرية ، ومن اهمها المقارقات والتناقض .

الا انه اخترق نطاق البيئة المصرية التي اراد تصويرها ، حين قدم لنا (عريفة) ، وهي فتاة برؤى تذهب الى المسرح مع الرجال وتقابلهم ، وقنايب (محرز) علناً ، على صده عنها وهجره لها . وكذلك نرى محرزاً ينصح اسكندر ، بأن يثار لنفسه من خصه ، بأن يدعو الى مبارزة (دويل) ، يفضل فيها العار .

اطلب دويل معه قوام في ذا المكان واغسل العار بالدما من حيث كنت وادين نصحتك بالحقيقة فاتصح اعرف خلاصك روح بقا واصطح (٣٧) ولم تكن المبارزة ، كما نعلم ، شائعة في البيئة المصرية على هذا النحو .

* * *

هذا ما مضى جلال من ملاهي مولير . وقد كانت اسلوبه الزجلي فيها ينضج بالخفة والرشاقة ، ويؤخر بالصور الباردة السريعة ، التي كان ينتزعها من البيئة المصرية الصعبة ، التي تكتلب فيها وهضبا وعبر عنها في شعره وازجائه احسن تمثيل .

المَصَادِيرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيلَاتُ

- [illegible]

حتى انه يتسائل له من يشه ويمطكاه . غير ان رياه النفس ينكشف لرجل اخبراً ، وذلك بقعدة
تدبرهما زوجة . ويطم صاحب الامر في المدينة بأمر هذه القصة ، فيعز الرجل ويحل من وعده ،
ويسوق النفس الى السجن . وقد كان على جلال ان يقبل النفس الى شيخ ، دون ان يقع لها وقع فيه
،ولير من المأزق ، وما لاقاه من عنت رجال الدين .

(٢١) س . ه . وارقام الصناعات التي كتبت الى المتصلات الرجبية هي اوقام صفحات مكتب
« الاربع روايات من لخب التيارات » .

(٢٢) « طرطوف » - ترجمة حبيب الحلوي (الاكذب الفرنسي في عصره القبي - س ٤٥٥) .

(٢٣) المرجع السابق - والاصل الفرنسي س ٦٨٩ .

(٢٤) « س ٤٥٦ - والاصل الفرنسي س ٦٩٦ .

(٢٥) س ٦٩٤ من الاصل الفرنسي .

(٢٦) المشهد الثاني من الفصل الاول - س ٨٤ .

(٢٧) « البناء العاليات » - ترجمة حبيب الحلوي - المرجع المشار اليه في الخامس رقم ٢٢

س ٥١٩ .

(٢٨) « البناء العاليات » - ترجمة حبيب الحلوي س ٥٢٢ .

(٢٩) « س ٨٧ - تصوير جلال - س ٨٧ .

(٣٠) س ٣٥٤ من الاصل الفرنسي .

(٣١) « مفردة لقاء » - س ١٩٣ .

(٣٢) « للتلاوة » - س ١٢ .

الباب الثاني

التأليف

الفصل الاول

ملاحظات من تاريخ العرب القديم

تمهيد :

انجبت عواطف بعض الكتاب ، في القرن الماضي ومطلع هذا القرن ، نحو التاريخ العربي ، يستوحونه بعض المواقف القومية التي تدعو الى التحرر والاعتزاز وتثير في النفوس الحية والأثرة ، وذلك لاسباب قومية وسياسية واجتماعية ؛ منها استغلال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية ، وطفيفات المستعمرين في البعض الآخر ، ثم تأخر الشعوب العربية عامة عن موكب الحضارة الحديثة .

وقد انجبه الكتاب في موقفهم من التاريخ اتجاهات شتى ، منها ذكر التواضع والابطال ، وعرض أنجادهم ومآثرهم ، والاشادة بمآثرهم وبطولاتهم . ومنها التعرض للمآثر من وقائع العرب واخبارهم ، وإبرازها قاصمة مشرقة .

هذا الالتفت العام نحو التاريخ ، الذي كان من بواطنه حالة التدهور التي تردى فيها العرب في عهد الحكم العثماني وفي عهود الاحتلال ، كان وسيلة من الوسائل التي اصطنعها بعض الكتاب ، لبعث الابداع واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالذل والضعف ، الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف اقطارهم^(١) .

وهذا العمل ، شعورياً كان او غير شعوري ، ساعد على خلق أصب جديد ونتج في ظه شعركثير ، وقصص طريفة^(٢) . وحبنا الآن ما ظهر على

أبدي الكتاب في هذه الفترة في حفل المسرحية التاريخية .

(١) المودة والوفاء - خليل اليازجي : (١٨٧٦)

مؤلف هذه المسرحية ، سليل أسرة وقف أفرادها حياتهم على خدمة اللغة العربية وبعث تراثها ، وجاهدوا في سبيل بث روح القومية العربية في لبنان .

وقد اتخذ خليل من الحوادث التاريخية ، أطواراً صوّر فيه المثل الاخلاقية العربية من كرم ومروءة ووفاء ؛ كما صوّر الى جانب هذه الصفات الخلقية تعالية بعض الصفات الدينية ، كالغيرة والمسكر وخمر الذم . وقد اختار حوادث المسرحية من تاريخ التتبعات بن المنذر ، الذي تولى حكم العراق في اواخر القرن السادس للبلاد . وبنها على حادثة غريبة حدثت له ، مؤداها انه خرج ذات يوم للصيد على فرسه المصوم فانبت عن رفاقه ، وآواه اعراقي من طي اسمه حنظلة . وقد تأثر التتبعات بصكرم الاعراقي ، واراد ان يكافئه على حسن ضيافته ، فأسفر له عن حقيقته ، وطلب منه ان يأتي اليه في الحيرة ، ليجازيه على كرمه احسن الجزاء .

وصادف ان جاء حنظلة يستعجزه الوعد ، في يوم من ايام يؤسه المشهورة فقرر ان يلقته ، جرياً على عادته في مثل ذلك اليوم . وطلب منه حنظلة ان ينظره عاماً ، يدبر فيه امره ، ويودع ذويه ، وداعاً لا اوبة بعده . فأجابه التتبعات الى طلبته ، بعد ان اقام فراد الصكبي نفسه رهينة عنده . ولما حال الحول ، استدعى التتبعات فراداً ليقته ، وفاء للوحن . وما كادت شمس ذلك اليوم تميل نحو الاق ، وفراد قائم ينتظر مصيره المشؤوم ، الذي جرت له اليه مروءته ، والنطع بيد من تحت قدميه ، والجلاد يشمذ سيفه ليصدع بما يؤمر ، حتى وافت حنظلة ، وفاء بوعده ، فأصبحت النار برداً على فراد . فلما رآه التتبعات ، قال له ما الذي جاء بك ، وقد اقلت من القتل ؟ فقال الاعراقي : الوفاء . فسأله التتبعات ، وما الذي دعاك الى الوفاء فأجاب : ديني . وعرض الاعراقي دينه الجديد ، النصرانية ، على التتبعات فتصر . وتبعه اهل الحيرة

جميعاً . وعدل الثمان من فوره ، عن تلك السنة المشؤومة التي استنبتها لنفسه ،
وعنا عن حنطة وعن قراد .

وقد فُطر المؤلف على حواشي الحادثة التأويجية ، حادثة حب بطلاها قراد
الكلي وهدد ابنة الملك الثمان . وقد كانت هند تبادل هذا الحب وتزور عن
ابن عمها قيس ، الذي اختاره ابوها بعلاً لها ، بينما هي لا تحبه لئذاته وخسته
ولؤمه .

وتتلو الحادثة الترامية من خلال الحوادث التأويجية ، ويتخلص المؤلف
من قيس ، اذ يجعه في عراك مع قراد ، ينتهي بمصرعه ، ضحية لندره
وغروره ، وينتهي حادثة الترام بزواج الحبيين ، على اثر تلك الهداية ، التي
تطرق الى قلب الثمان ، بعد ان اعتنق النصرانية .

والكاتب في هذه المسرحية ، يصطنع التاريخ للدعوة للفنائل العربية
والاخلاق المسيحية . وقل " ان يمد الى الوعظ الخطابي المباشر ، الذي يمثل
على اسماع الجمهور ، ولكنه يقدم لنا شخصيات خيرة ، تكون مثلاً للحياة
الصالحة والاخلاق الجيدة ، كما يقدم لنا شخصيات شريرة منحرفة ، ويوقعها في
شر اعمالها . فهو لهذا يصور العواطف البشرية من حب وبغض ، والاخلاق
الانسانية الفاضلة من مروءة وشهامة ووفاء وقضية ، والاخلاق الخسيسة من
مكر ونذالة وجبن .

وتزخر لوحة الحب في المسرحية ، بتعاب الهين وآلامهم ، وقضيات العاشق
في سبيل من يحب . قراد يلبث على حبه هند ، على الرغم مما يعترض سبيل
هذا الحب من عقبات ، أقلها غضب الملك الثمان . وهند تتكرر لرغبة ايها ،
وتحافظ على عهد الحب ، التي تربطها بقراد . وهي لا تنكثني بهذا الموقف
السلمي ، بل نراها تتقدم واضية لاقتداء حبيبها . فتتكرر في ملاب ، وتركم
تحت سيف الجلاد ، لتودعه قاتلة القتل . وهذه الحوادث ، في خطوطها
العامية ، لا تختلف عن مشاهد الحب في مسرحيات شكسبير ككليل
و «روميو وجوليت» و «وجلان من فيرونا» و «حلم منتصف ليل صيف» .

ومسرحيات كورني وولسين .

وهو باختيار هذه الاحداث الشاذة الغريبة ، يؤكد ما كان يقوله كورني من ان الحوادث الشاذة غير المألوفة ، اذا جاءت في حدود الطبيعة والامكان ، كان من شأنها ان تجزّء عواطف الجمهور ، وتشتت باعجابه .

والاطار الفني للمسرحية ، بسيط للغاية ، شأن الأطر الكلاسيكية عامة . وقد عني المؤلف بان يوفر لمسرحيته وحدة الزمان ، فقد جرت حوادثها في يوم من ايام يؤس النعمان . والمؤلف يحافظ على وحدة التأثير وعلى النغم العام ، ويفصل بين الجذ والمزل ، فصلاً يكاد يكون تاماً . ولكنه لم يتابع تقبده بالشروط الكلاسيكية الى النهاية ، اذ اضطر في ختام المسرحية الى التخفيف من وحدة الحوادث الرهيبة ، فانها نهاية سعيدة جمعت بين الحبيبين ، في جوّ من الفرح والثناء ، كما فعل كورني ، حين صالح وودريك ودون سانش ، ورجع ببطله ظافراً من حرب المغاربة ، ليؤوجه من حيثته شيبين .

كما انه لم يتورع عن عرض المعركة الدامية ، التي ادت الى مقتل قيس على يدي قراد (٣) ، على خشبة المسرح ، بينما كان الكلاسيكيون يؤثرون الوصف على ابراز المشاهد الدامية على رأى من النظارة ، على عكس شكسبير ، ورجال المسرح الرومانتيكي عامة .

والحوادث عند المؤلف تتطور سريعاً ، يحفزها ذلك التوقب المنزع المعبر الجمهور ، وتلك النهاية الهزئة ، التي كان يتوقعها العاشقان بقلبين واجفين وعيون دامعة . وتندد التذو بقرب وقوع الهذور ، وتسير الحوادث ، في نسج ملتصم وتطور بسيط ، يخلو من التعقيد والتشابك والحشو ، وتكليف الحوادث العارضة ، التي تموت سير المسرحية نحو الجمهور . وصور الصراع الحسي والنفسي ، وتضارب الارادات وتنافر المواطف ، تنبع جميعاً من المتابع الانسانية البسيطة الواضحة . وهو يستعين بالواقف الفئانية الدائمة ، التي تقوم مقام الجوقة الاغريقية ، لتلخص بعض الحوادث او تعلق عليها ، او تنبأ بما سيجيء من احداث .

وشخصياته تتخاذل امام الحوادث ، وترقب مصيرها المحتوم . وهي اقرب

الى التاذج ، منها الى الشخصيات الانسانية الملوثة . وقد مثل المروءة في قراد
الكلي والرفاه في حنطة الطائي ، والحكمة في شريك والتضحية في مند ،
والحسة في قيس والظلم والطيش في النعمان . وهكذا لم يحترم المؤلف الملك ،
ولم يفتخر عليه الصفات الحميدة التي كان يفتخرها الكلاسيكيون ، كالحكمة
والعدل والذكاء والهمة والكرم ، تلك الصفات التي حافظ عليها سكورني كل
الحفاظة ، كما يتضح من موقفه من فرناند الاول في « السيد » وطولوس في
« هوراس » ، وكما يتضح كذلك من موقف راسين من تيتوس في
« بيرينيس » .

وقد كاث المؤلف يتدسس الى عواطف الشخصيات واهوائها وبواعث
سلوكها ، التي كانت في الاكثر بشرية ، من رغبات وشهوات ، ولا يتوكلها
فريسة للقضاء والتدبر ، او لتصرفات الآلهة ، التي كانت تلعب الدور الاول
في المسرح الاغريقي ، والتي قضت بان يبارز ابناء « هوراس » ، اصدقاهم
وانسابهم ابناء كورياس ، لينهوا الحرب بين اليا وروما .

وقد اضفى المؤلف على المسرحية غلالة شعرية جميلة ، اصطنعها لتصوير
الانفعالات والمواقف ، ووصف الحوادث وصفاً جيداً متطوراً . وقد نجح ،
الى حد ما ، في الارتفاع بالقصيدة المرية - على خشبة الشعر التقليدي في القرن
الماضي - الى مستوى الشعر التبشيلي الذي يتسم بيسم القلق والحركة والحياة ،
ولا تنقصه اجادة الرواية والوصف القصصي ، مع مناعة في التعبير واحكام في
استعمال الالفاظ وابراد الامثال السائرة . واسلوبه الشعري يتنازع بالعفاء والجدة
والجلال ، حتى يلائم الجور التراجيدي العام . وقد حاول ان يحافظ على وحدة
البحر والثافية ، في المشهد الحواري الواحد ، الذي يجمع بين شخصيتين تتعاونان
او تتجادلان او تقاتلان . وتصرف في البحور الستة عشر ، التي يقوم عليها
الشعر العربي ، وحاول ان يطوعها ، لتحمل تنوع الحوادث واختلاف المواقف ،
وتطورها هبوطاً وسمواً ، او مدأً وجزراً . ولم يتقيد ببحر واحد ، سلك
الكلاسيكيين الذين تقيدوا بالبحر الاسكندوي ، اطول مجرور ، واسكفروا
طواعية في يد الشاعر .

وهناك اشارات خفية ، ندد فيها المؤلف بالظلم والظالمين ، ولعلها كانت نعتات وطنية ، في عهد الطفيان الحميدي . ولا عجب في ذلك ، فقد عاش المؤلف في ظل بيت لمع افراده في تاريخ البقعة العربية ايام العنانيين . فأبره الشيخ تاصيل كان يرى ان احياء تراث اللغة العربية ، من شعر ونثر ، هو الوسيلة الاولى لايقاظ العرب من سباتهم الطويل ، وتذكيرهم بمجدهم التليد . واخوه ابراهيم خاض معضمان الحركة الوطنية ، ونظم بمض القصائد الحماسية ، التي كانت تاشيد بقتالها رجال الوعي القومي الثامي ، في أواخر القرن الماضي . وقد كانت مسرحية اليازجي ، تتوخجاً احتذاء كثير من الكتاب ، سواء في الاطار الفني الشعري ، او في الاطار التاريخي العام ^(٤) .

(٢) للمعتد بن عباد - ابراهيم ومزي : (١٨٩٢)

تاول المؤلف في هذه المسرحية ، طرفاً من تاريخ ملوك الطوائف في الاندلس . وكان محورها حياة المعتد بن عباد ، الذي بلغ من الغز والتمتعة ما بلغ ، ثم تصالحت عليه المصائب والاهوال ، وكثر حساده ومناوئوه ، فقلب على غراش البؤس ، وورس في قيود الهوان ، بعد ان وغل حيناً في ثياب الرفاهية والسعادة والرخاء ^(٥) .

والمرسجة تقوم على ثلاث حوادث رئيسية . اولها ما كان بين المعتد ووزيره الشاعر ابي بصكر بن عمار ، من صداقة وثيقة ، انقلبت فيما بعد الى عداء صريح ، أدى بالمعتد ، في ثورة من ثورات غضبه ، الى قتل وزيره وصديقه ، لقاء ما اجترحت يده .

والحادثة الرئيسية الثانية ، هي غزوة الافرنش (القنوس السادس) ، لاسبيلية ، واتفاق ملوك الطوائف على الاستنجاد بالمرابطين ، واستنصارهم لمقاومة الغازي المعتدي . وقد اتصل المعتد بملكهم يوسف بن تاشفين ، الذي جاء على رأس جيشه ، ليورد المعتدي عن ديار المسلمين . وعندما فرغ من مهمته وسجل على الافرنش نصراً مؤزداً ، عاد الى افريقيا ، بطوي النفس على طمع

وطموح ، وخلف وراءه كتاب من جيشه ، جعلها تحت امرة المعتد ، لتودع
عن البلاد كل من تسول له نفسه الغدر .

والحادثة الثالثة ، تدور حول ما كلف من أمر هذا الجيش ، الذي بطر
قواده وشجعوا بتوفهم عزة واستكباراً ، فكانوا الآفة التي نغرت عرش المعتد
حتى ثلثته ، وتلست صاحبه للبعين ، وألفت به في غيابة الجبن ، حتى قضى نحبه
بعد ان فجع بوفاة زوجته ، اعتاد الرميكية .

هذه هي الحوادث الرئيسية ، التي اقام عليها المؤلف بناء مسرحيته . وقد
حرص على ان يتقيد بمواد التاريخ ، كما تقدمها له المصادر ، برويا بإيجاز
وتلخيص وسرعة ، ولا يتيح لحياه ان يحول في ميدان الابتكار ، وان يقرأ
ما بين السطور ، فيبحث الشخصيات حية ، تتحدث بنعمة الحياه . ويلط على
الحوادث قوة الاختراع التي عنده ، حتى يضمن تتبع الجمهور لها في لفظة وشوق .

ولم يمكن هذا شأن شوقي ، حين أجال خياله في صفحات التاريخ ، وضم
الى الحوادث الرئيسية ، واقعة حب بطلاناً بثينة ابنة المعتد ، وحبون بن ابي
الحسن ، طبر اشيلية الاسير^(٦) .

وهذه المسرحية هي البذرة الاولى للمؤلف في حلل التأليف المسرحي .
وقد كانت بذرة فاسدة ، لم تؤت أكلها طيباً . ولكنه لم يلبث ان اتصل
بالمرح الصالاً وثيقاً ، وخاصة بعد ان عاش في لندن ، وشهد بنفسه ازدهار
المسرح الانكليزي بأفكار ابنس وبرنارد شو الخالدة ، في مطلع هذا القرن .
وقد افاد المؤلف من هذا الاتصال ، احسن افادة ، فعاد الى مصر ، ليبلغ باب
التشكيل ثانية وليقدم للمسرح العربي نتاجاً ضخماً من المؤلفات والمترجمات^(٧) .

والضعف باد في الروان المسرحية الثانية عامة . فاختيار المؤلف للحوادث ،
واقصاره على وقائع التاريخ ، دون ان يكون لحياه يد في احياء الفترة
التاريخية وتصوير الجو الذي تحركت فيه الشخصيات ، وتطورت الاحداث ،
كل ذلك ينم عن جهل بأبسط قواعد البناء الفني للمسرحية .

زد على ذلك انه كان لا يعنى بالتنسيق الفني الخارجي للحوادث ،

ومسرحيته ، في تنسيقها الخارجي ، تنتمي الى المسرح الشكسبيري ، الذي اصبحت طريقته الآن ، معقدة وغير مألوفة للمسرح الحديث . وهي تقوم على تعدد المناظر ، وقيام المنظر وحده مستقلاً بنفسه ، كأنه فصل قائم بمجوده . وزاد المؤلف على ذلك انه لم يحسب حساب الفترة الزمنية ، التي تفصل بين منظر ومنظر . فكان المنظر يتلو الآخر دون ما تعهد او دوت مرور الفترة الزمنية ، التي تصكفي لتطور الحادثة ، وانتظار نتيجتها . فالرسل يذهبون الى اقاصي البلاد ، ويعودون لترسم في المنظر نفسه ، أو المنظر الذي يليه ، وقد يلتقوا ما وكل اليهم . والحوادث تتطور في المنظر الواحد ، من الاسباب الى الوسائط فالنتائج ، دون ان يحسب المؤلف للفترة الزمنية حساباً .

هذا وقد بنى الكاتب مسرحيته على ثلاث حوادث رئيسية ، هي التي اشرنا اليها آنفاً ، وكل حادثة منها ، في نظرها ، تصلح لبناء مسرحية طويلة ترخر لوحتها بالحوادث والشخصيات والمواقف والاتصالات ، هذا اذا كان الكاتب قديراً ، يحسن التصرف بالحوادث ويدرك الوسائل التي تدل له استغلال المواد الاولى التي بين يديه ، ليخرج منها بعمل في كامل .

ولا ننوي لماذا احجم المؤلف عن السير في الدروب المطروقة التي مهدا له المؤرخون . فالشخصيات على غناها وخصوبتها ووفرة ابعادها الانسانية وتعدد جوانبها في الواقع التاريخي ، انكبت بين يديه الى حد خشية ، او آلات متحركة ، منتظمة في حركاتها وسكناتها ، لا تردد ولا احجام ، ولا اقبال ولا نقور ، ولا حيرة ولا تفكر . والحوادث تغطيها لتسير بها سيطرة نحو النتيجة المحتومة .

فالوزير ابن حمار مثلاً ، كما يصوره لنا التاريخ ، كان شخصية غنية ، تفيض فتنة وثألاً . وقد سكنت حياته سلسلة من المغامرات الغريبة ، اذا كان يدل بشعره ، ويطيح الى بلوغ اسمى الرب . وكان حين يميز جانبيه مهباز المجد ، يندفع اشد اندفاع واقواء ، ويمضي بعمره ويصيره عن القدر المتريص به ، فيتووط في مفاسرات جنونية ، كان آخرها تلك التي انتهت بقتله ، بطعنة من

سيف صديقه ، وعشير صباه المتعد . زد على ذلك انه كان كثير الشك في الناس ، لا يثق بهم ، ولا يطمئن الى احد منهم . وكان كثير الاوهام والواسوس مما جعله حرباً على بني البشر ، يخدع هذا ويحسّر لذلك ، ويستغلهم جميعاً لتحقيق اطماعه وتنفيذ مآربه .

هذه الشخصية الغنية ، استعالت بين يدي المؤلف الى شح يقفر هنا وهناك الى ان نزل به القدر ، فيتردى في الهاوية التي حفرها يديه ، والمرحبة ما تزال في بدايتها .

وشخصية الملكة اعتاد الرميكية ، تلك الشخصية الفذة ، التي تعرف اليها المتعد ، في احدى زواياه على ضفاف الوادي الكبير ، حين اجازت له بيتين من الشعر ، لم تحظ من ريشة المؤلف بأكثر من لمسات سريعة ، اظهرتها مطبوعة الملامح خفية القصات . في حين ان مصادر التاريخ تروي لك هذه الفتاة كانت تمتاز بالذكاء الحارق وسرعة البديهة وحضور الجواب . وقد روت المصادر ايضاً قصصاً غريبة عنها ، واظهرت كيف كانت تدل على المتعد ، وتلبه عليه ، وتكافئه ما يجز عن القيام به ، حتى تعتبر مدى حبه لها ، وتسير قوة احتاله . وقد كانت نقطة ضعف في حياة المتعد ، استطاع الوزير ابن حمار ان ينفذ منها الى جهنم المتعد وآل بيته ، فكان ما كان من امره معه .

هاتان الشخصيتان الحبتان ، وغيروا من شخصيات المسرحية ، املهما المؤلف وتركها تتحرك بتطور وضعف ، هزبة شاحبة ، دون ان يتطرق الى تحليل نفوسها ، والى استبطان دخالتهما . ولو انه حين بذلك ووفق اليه ، لاخرج لنا شخصيات قوية خالدة . فالشخصية الحية ، تبقى في الذاكرة مستكة عن الحوادث التي تقوم بها ، اذ يتغير الذوق العام جيلاً بعد جيل ، بالنسبة الى حوادث المسرحية ، اما الطبيعة الانسانية فهي واحدة في كل زمان ومكان . فحوادث مسرحية « لجر البندقية » مثلاً ، لا تجتذبنا اليوم ، بينما شخصية شابلوك ، ما تزال خالدة لا تنسى . وقل مثل ذلك عن عطيل وهاملت ومكبث وفولستاف وغيرها من الشخصيات الخالدة ، التي رسمها عباقرة الفن

المسرحي ، عبر التاريخ .

هذا ما يختص بالحوادث والشخصيات ، اما اسلوب العلاج ، ووسائله الجمالية والعقلية ، فقد كان هزئلاً قاصراً . اذ اعتمد المؤلف على السجع التثليل المبعوج ، واسرف فيه ألياً اسراف ، حتى انه كسا به الحوادث والشخصيات ثياباً فضفاضة كانت تتمتع فيها وتسير متباطئة فائرة . ولا ينسى المؤلف ، شأن معاصريه من الكتاب ، ان يورد الايات والمقطعات الشعرية ، التي تمتد او تغنى في المناسبات ، ليجذب اليه جمهور المسرح اولاً ، وليضفي على بيانه حلة مستعارة تشف مما ورأها من الزيف والفساد ^(١٨) .

(٣) علي بك او فيا هي دولة المالك - احمد شوقي : (١٨٩٣) .

اتبع لشوقي حين كان يطلب العلم في فرنسا ، ان يتعل بالادب الفرنسي اتصالاً وثيقاً ، وان يطلع على فن التمثيل ، في بيئة من احسن بيئاته ، بعد ان خلفه وراه في مصر ، وهو ما يزال طفلاً يتمتع في خطواته الاولى . وقد اقبل شوقي على المسرح الفرنسي بنهم . وشاهد روائع الادب المسرحي العالمي ، تمثل على اعظم مساح الدنيا آنذاك ، واكثروا استعداداً ، ويضطلع بطولاتها جباية الفن التمثيلي ^(١٩) . وقد انتفع بما شاهده بعض الانتفاع ، فتسكن من النقاط الشكل العام للمسرحية . ووجد بذلك مجالاً جديداً تجول فيه شاعريته وتصول . ولم ينتظر شوقي العودة الى مصر ، حتى يتفرغ للمسرح ، بل سرعان ما اضطلع بمحاولته الاولى ، وهو ما يزال في فرنسا ^(٢٠) يدرس القانون ، ويتلقن الفن ويرثشه ارتشاقاً من منابه الاصيل .

وقد اختار الشاعر لمسرحيته فترة سكنت مصر فيها في حضيض التدهور والاضمحلال ، اذ كانت الفن واللسان والمؤامرات الطابع الواضح لهذا العصر . ولعله اختار هذه الفترة بالذات ، لينفذ منها الى وصف الاخلاق الانسانية ، في اوقات الحزن والانحلال ، اذ ان الحزن يحك صادق للاخلاق ، سرعان ما يبين فيها الصالح والطالح ، ويشير الحيث من الطيب . ولحسن استعداد الشاعر

آنذاك وشاعريته التي لم تستبعد بعد ، حالا بينه وبين بلوغ هذه الغاية بعيدة المثال .

حاول شوقي ان يصور حكم المماليك في مصر ، وما كان فيه من فساد واضطراب ، وما ساد جوه من الرأى الدسائس والمؤامرات والانتقابات ، وما كان يرقى به هؤلاء الشعب المصري من افانين الظلم والظور والاضطهاد . وقد اقام مسرحيته على ازميتين ، احدهما تاريخية والاخرى خيالية . اما التاريخية فارت مدارها ما كان من انقلاب محمد بك ابي الذهب على ولي نعمته علي بك الكبير ، واضطراب هذا الى البهوء الى صديقه ضاهر العمر صاحب عكا ، ليعتمده على خصمه ، ويشد ازره به . ولكن جهود الحليين ، ما تلبث ان تذهب هباء ، امام جيش ابي الذهب ، الذي كان بعضه رجال الدولة العلية ، لتتخلص من الداهية الكبير ، علي بك ، فيسبل بعدها تتخلص من خليفته الضعيف الحناظر . وكذلك كان مراد بك ، يملك علي بك ، يساعد ابا الذهب ، حتى يقضي على علي بك ، لتتخلص له حييته اقبال ، زوج علي بك ، فنية باردة .

والازمة الخيالية تدور حول زواج علي بك من الجارية اقبال الجركسية ابنة الجلاب مصطفى السرجي ، وما كان من اضطرابه للهروب الى الشام ، وخلو الجرم مراد بك ، ليقرب من اقبال التي تدله بحبها ، ويميلها على قبوله حبيباً او زوجاً ، بعد ان تباى من عودة زوجها . ثم اكتشفه ، في نهاية المسرحية انها اخته ^(١) .

وهكذا وفر المؤلف للسرعة ، بواعث الصراع الداخلي ومكانته ، الا انه عجز عن استغلال تلك الامكانيات الطيبة ، في تقديم عمل مسرحي ناجح ، كما نبا به قلم المبتدىء ، وشاعريته التي لم تستكمل بعد اسباب نفوجها ، وقصدا به دون تصوير المواقف المتنافرة والارادات المتخاربة والتدسس الى افوار النفس الانسانية . في حين انه وفق الى حد كبير ، في تخطيط الصورة العامة لهذا العصر ، زما كان فيه من فساد في الاخلاق وخراب في اقدم واضمحلال في هيئة الحكم ، والمخاطط في حياة الرعية .

ولندور المسرحية حول شخصية علي بك ، ولحسن المؤلف لا يظهره على المسرح الا في طرف من الفعل الاول ، وطرف من الفصل الاخير ، حين يخرج في الحركة ثم يسلم الروح بعد ان يتجرع كأس السم . وهذا عيب واضح في المسرحية ، إذ إن المؤلف آثر ان يخلص تصوير العصر ، بأكثر نصيب من المسرحية ، في حين انه عن علي البطل ان يطل بوجهه ، في فترات متتعة متلاحقة من المسرحية ، حتى يتيح للجمهور والقراء ، ان يتصلوا به ، ويتعرفوا عليه ، ويكوتوا عنه رأياً واضحاً ، بدعوى ان العطف عليه او النفور منه . وهكذا فوتت عليه فرصة التأثير على الجمهور .

وقد وفق المؤلف في استغلال الفصل الاول من المسرحية ، وقدم فيه للجمهور ذخيرة مألوفة من بذور الحوادث وملامح الشخصيات، تمكنه من تتبع المسرحية والتدبر في مسالكها الوعرة ، وتضع في يده الحيط الذي يسلك به حتى يصل مع المؤلف الى النهاية . فهو يقدم لنا مشهد بيع الرقيق فينقلنا الى ناحية خطيرة من نواحي الفساد في هذا العصر ، حين كانت مصر سوقاً رائجة للرقيق الذين كانوا اصحاب الأمر والنهي فيها . وقد بلغ الطمع بعض النفوس ، مبلغاً كبيراً ، حتى ان الاب كان يبيع ابنه وابنته في سبيل الحصول على بدلات من الذهب . وكان يختلط الحابل بالنابل ، في سوق الرقيق ، حتى ان مراداً يشاهد ليشترى اخيه (اقبال) ليسرى بها دون ان يعلم انها اخته . وقد خلس المؤلف من هذه العادة التي كانت مستحكمة آنذاك ، الى تقديم صورة انسانية مؤلمة ، يتجلى فيها اتجاه شوقي الاخلاقي في احسن صوره . وكذلك يسلط الكاتب الانوار على موضع آخر من مواضع الفساد في عصر المماليك ، ويبين لنا كيف كان الملوك ، يلتصق على متبنيه وولي نعمته ، حتى لا يبالي ان يورده مورد الملاك . ونفهم من حديث بشير وتعليق حنا الوكيل ان زعماء الامور قد افلتت من يدي علي بك ، وان الجعود قد دفع ابا الذهب الى ان يستأثر بالملك دون علي بك ، فيضطر هذا الى الحرب الى الشام لاجئاً الى حليته ضامر العمر .

هذه هي بذور الحوادث التي غرسها المؤلف في الفصل الاول . والى جانب

هذه البذور ، يقدم لنا شخصيتين من ام شخصيات المسرحية ، هما علي بك وزوجه اقبال .

وتكشف لنا في هذا الفصل ام صفات علي بك الخلقية . فهو صريح ، يحب من الحسام ما كان ظاهراً مبنياً ، وهو يعترف بالدين والوطن وهو صريح صكريم النفس ، اقترن بالجارية (اقبال) ، حين عرف ما تطوي عليه نفسها من كرم الحلال .

واقبال هذه ، تلك الجارية التي جاء بها ابوها ليبيها لقاء بدرة من الذهب ، كما باع اخاها مراد من قبل ، تبدو لنا فتاة جريئة آية عاقلة ، لا ترضى بان تباع كما تباع البهائم والسلع ، ولكنها تسعى الى حياة زوجية كريمة .

وكذلك نعرف طرفاً من اخلاق محمد ابي الذهب وحناء الوكيل ، وهما صورتان واضحتان ، تتلخص فيها اخلاق العصر كافة .

وهكذا وفق الشاعر الى حشد هذه العناصر في الفصل الاول ، والحقيقة ان كبار الكتاب المسرحيين على مر العصور ، كلوا يعنون بالفصل الاول ، ويعتبرونه الممكن الذي تطلق منه حوادث المسرحية قوية معبرة . وقد اعلن دوماس الاب مرة ان نجاح المسرحية يعتمد على جعل الفصل الاول واضعاً ، والفصل الاخير قصيراً وبقية الفصول متممة شائكة . وكذلك كان سكريب - خير من عرف سر نجاح المسرحية على المسرح ، وخير من اثنى فن تركيب المسرحية الفنية الناجحة - يقدس وسائل الايضاح ، ونقاط الانطلاق في الفصل الاول من المسرحية ، بحيث يستطيع اشد المشاهدين غياه ، متابعة خط سير الحوادث ، وفهم الشخصيات التي تتقلب عليها . وقد قال مكورني قولة حكيمة في هذا الصدد جاء فيها :

« ارى ان يحتوي الفصل الاول على اصول الحوادث جميعاً ، وان تسد الطريق على اي عنصر من عناصر المسرحية ، قد يكون من الممكن تقديمه في هذا الفصل . وكثيراً ما يعجز هذا الفصل عن تقديم جميع المعلومات الضرورية ، التي

نعم على فهم الموضوع فهماً تاماً، كما انه ليس من المتيسر ان تظهر الشخصيات جميعاً فيه ، ولكن بحسبنا ان تذكر اسمائها ، وان تجتد الشخصيات التي تظهر على المسرح ، في البحث عنها ^(١٧) .

والمؤلف يخفي في مسرحيته ، مستعيناً بالمؤثرات الخارجية ، التي تنشذ عن نطاق التطور الطبيعي للحوادث ، كمشاهد بيع الرقيق واستعداد الجوارى للعرض ومشاهد الغناء والشراب ، وما دار فيها من فكاهة ومرح وسخرية ، ومن ضحك كان مداره بطن عثمان بك ، وذلك لتأثير على عواطف الجمهور . كما كلف يصطنع بعض الوسائل المسرحية المعروفة كالمفاجآت والانتقالات والاكتشافات . واستعان الكاتب كذلك بالسخرية المسرحية (Irony) حين ترك مراداً ييم في حبه لاقبال، وهو لا يعلم انها اخته ، بينما الجمهور يعلم ذلك ، وكذلك حين جعل (عثمان بك) عيناً للدولة العلية ، يتآمر مع الباشا على علي بك وعهد بك ومراد بك وهم لا يعلمون من أمرها شيئاً . وهذه الحيلة الفنية ، يلجأ اليها كتاب المسرحية ، ليضفوا على الاحداث لوناً من الطراقة ، ويثثروا فيها عصر التشويق والمهارة ، وليشعروا الجمهور بأنه يشارك في صنع مصير الابطال ، فهو يعلم ما لا يعلمون ، وفي هذا الشعور من الذة والمشاركة الذهنية ، ما يجعله اذا استغل استغلالاً حسناً ، سبباً في نجاح المسرحية عند الجمهور . ولكن بالرغم من ادراك المؤلف لهذه الحيل المسرحية ، واصطناعه لها ، عجز عن ان يستغلها في ربط حوادث المسرحية ، وفي تشويق حوادث اخرى منها لا تقل عنها اهمية ، فتكون في يده سلاحاً ذا حدين . فاكتشاف مراد لعلاقة الاخوة التي تربطه باقبال ، ذلك الاكتشاف الخطير ، الذي توصل اليه في نهاية المسرحية ، كان مجالاً طيباً للعمل المسرحي ، وكان من البسير على المؤلف ، ان يجعله في وسط المسرحية ، وان يستغل في توحيد جهود الآخرين ، في مساعدة علي بك على استرداد عرشه فيكفر مراد بذلك عن تنكره لولي نعمته ، وجوده لفضله ، وتقدم اقبال برهاناً جديداً على اخلاصها ووفائها واعتراقها بالليل ^(١٨) .

وقد كان المؤلف ينفذ من الحوادث الى المواضع الاخلاقية ، والى مدح

السلطان وتحميد الدولة العلية . وكثيراً ما كان يعرض بالأجانب ، ويدين ائرم
في افساد الحياة في مصر ، وسيطرتهم على اولى الامر ، وتدخلهم في ادارة
البلاد . وقد ظهر ذلك جلياً في الفصل الرابع . وهو يلخص رأيه فيهم بقوله
على لسان عثمان بك :

الا هو ذا ذو النهى والامر بولس وبول وبولينو وبولو المجدد^(١٥)

كما انه لا يتورع عن السخرية بالشعب المصري وفلاحه ، فهو يصفه بالجبن
والضعف والخور والخضوع لظلم الولاة ، حتى انه يسلّم ظهره وبطنه لضرب
طائفاً موالياً .

والكاتب يعرض لنا الشخصيات شاحبة اللون مبهمة الملامح ، وكأنه كان
يخشى ان تسببه عجة الحوادث ، فيشد ورامها عدواً ، تائباً الشخصيات في
الطريق . وقد مال خط الشخصية عنده نحو الاستدارة ، في رسمه لشخصية علي
بك الشجاع الطموح الوطني المخلص المتدين الورع ، ويقابله في المسرحية شخصية
محمد بك ابني الذهب الجبان المتردد الحائر الذي يقول عنه مراد بك انه « طفل
النهى طفل الفؤاد » .

وكذلك بذل المؤلف بعض العناية في تخطيط شخصية اقبال ، فصورها لنا
شجاعة أبية مغلصة لزوجها ، امينة على شرفه . وهي على مذهبه ، صريحة تحب
من الخصام مينه ، وتؤثر ان تلاقي خصوصها في وضع النهار ولا تلجأ الى
اساليب المكررة الهائلين .

وكان المؤلف يستعين على رسم الشخصية ، بما تروح به هي في فواقف
الحوار والمناجاة ، وبما تقوله الشخصيات الاخرى عنها ، وبما تكشف عنه
الحوادث من جوهر نفسها ومعدن روحها .

هذه امثلة من الشخصيات التي وفق الكاتب الى رسمها بعض التوفيق ، الا
ان الصفة العامة لشخصياته ، هي الضعف والشحوب ، فمواقفها غامضة مبهمة
والصراع الذي يجتهد في تفهيمها ، يظهره لنا الكاتب هزئاً مبتوراً ، وهي دس

تتحرك بإرادة الكاتب أو إرادة الحوادث ، فلا تتردد ولا تتراجع ولا تفكر بصوت عالٍ ، ولا تدبر الأفكار في عقلها ، لتقبلها على وجوها مختلفة ، وكان الكاتب الذي أحترم التأديب وتقيد به ، في حوادث المسرحية ، يخشى أن يخرج عنه في رسم الشخصية ، ولذا لم يبذل جهداً في تلوينها أو الإضافة إليها ، مما يخرج بها عن نطاق التاريخ المتداول المكتوب ، إلى رحاب الحياة الإنسانية الحرة الطليقة .

وقد وفق شوقي إلى تقديم شخصية طريفة في المسرحية ، هي شخصية أبي حسين الجنون الفيلسوف ، الذي ظهر فجأة في أول الفصل الخامس . وفي هذه الشخصية مشابه من فولتاف في مسرحية « هنري الرابع » لشكسبير ، ومن شخصية المهرج في مسرحية « الملك لير » . فقد كان يعلق على الحوادث تعليقات صائبة ، ويسخر من الشخصيات سخيرة لاذعة ، ويطلق الحكم التي كانت خير مصداق لقول الفاتلين : « خذ الدرر من أفواه الجانين » .

وقد كتب شوقي مسرحيته هذه شعراً ، ولكنه لم يكن في مستوى الشعر الذي غشى به فيما بعد ، أو أخرج به مسرحياته التالية . فقد كان هزيباً متموّراً في كثير من المواضع ، فالكاتب ما يزال في أول الشوط ، وموهبته لم تضع بعد . وقد بهرت الحوادث وملكت عليه نفسه ، فبذل كل ما لديه من جهد ، في إدارة الحركة وتلسيق الفصول والمشاهد . إلا أن شعره في هذه المسرحية يدل على فهم نسبي ، لأصول المسرحية الشعرية ، فهو يستغل موسيقى البحور العربية الستة عشر ، على اختلاف ما بينها من طول وقصر ، مما يؤدي إلى تقايوت في دلالاتها الموسيقية ، بحيث تصلح للتصوير عن مختلف المواقف والانفعالات ، وتكسوه الحوادث والشخصيات (١٩) .

وقد كان شوقي يؤثر استعمال البحور الطويلة والكاملة ، لتصوير المواقف العميقة ، والاحزان المؤثرة ولسرد الحوادث والإغيار عنها . وكان يستعمل البحور الخفيفة السريعة ، في المواقف المرحية ، أو المواقف التي لا تستدعي جداً أو صرامة ، كوقوف بيع الجوارح ، ومواقف الغناء والشراب والمرح والفكاهة .

وهو في مثل هذه المواقف ، يبتعد عن المستوى العالي من الشعر ، الى المستوى البسيط القادي ، ويتدنّى الى الوان التعبير التي تناسب عقليات الشخصيات البسيطة ومنازعها واهوارها .

ومن عيوب ادائه الشعري ، انه لا يحافظ على وحدة البحر في المشهد الواحد او الموقف الواحد ، وانما يغير البحر ما شاء له هواه ، فتراه يتنقل من طويل الى بسيط الى رجز الى متقارب ، دون ان تكون هنالك ضرورات فنية ملحة تدمر الى ذلك .

وقد اجاد الشاعر في بعض القصائد الطويلة ، ككنجوى مصطفى البسرجي (ص ٦ - ٨) وقد استغل هذا الموقف الشعري الجليل لتصوير ناحية من نواحي الانحلال في هذا العصر ، كما كشف عن صفة الاخوة التي تربط بين اقبال و مراد . وكذلك كشف عن شخصية محمد ابي الذهب ، وصور اخلاقه ، وغدوره وتكرهه لولي نعمته وجموده لفضله ، في نجواه (ص ٢٧ - ٢٨) . وكذلك لمس موقف عيون الدولة العثمانية في مصر في القصيدة التي قالها على لسان عثمان بك (ص ٢٩ - ٣٠) وفي تلك التي وضعها على لسان الباشا العثماني (ص ٣١ - ٣٢) .

ولم يستكشف الشاعر عن ادخال بعض الازجال والمواويل والاغاني العامة ، في بعض المواقف التي تستدعي ذلك ، مجازياً الذوق الشعبي ، ومتابهاً التقليد المسرحي الذي كان سائداً في المسرح آنذاك .

(٥) مثلاً عاد هوئي الى مسرحيته هذه وتناولها بالتلخيص سنة ١٩٣٢ ، حافظ على الهيكل العام للحوادث ، وكرر بعض المقاطع الحوارية ، وقصر الفصول على ثلاثة . الا انه من خلفه مشاهد الصراع الحسي والنفسي في المسرحية . نجتمع بين مصطفى البسرجي وابنه مراد ، في موقف قال ، كان له اثر ايجابي رائع ، واولس سيداً ليتجسس على اعمال علي بك في مكاء ويجاول اختائه ، وجمع علي بك بفائدة الاططول الروسي ، وكان هذا الاجتماع فرصة للدم منها الكتاب الى اخفاء شخصية علي بك ، وانطباعاً ومفاتيح وحمره على رفع لواء الدين . وبرز كثيراً من مشاهد صف المالك وعلتهم بالناس . وجاء بها تورية الفيللة واضحة القزى . وجمع مراداً وعقيدته لقبال لي مشهد طويل ، كان مثاراً للعجائبات والاهلاليات والانتكاشات .

كما انه يبدل نهاية تذكر بالشخصيات ، حمز شخصية علي بك لي تنظر الجمهور ، وصوره شخصية الاباية خيرة . فهو يطف على القراء والمساكين ، وبين الازهر ودور العلم ، ويغنى من كرمه =

(٤) فتح الاندلس - مصطفى كامل : (١٨٩٣) .

نفذ مصطفى كامل ، من الحوادث السياسية المعاصرة ، التي كانت تحيط به من كل جانب ، وتلأ أقطار نفسه ، فتملك عليه شعوره وتشتأ بتفكيره ، الى فترة زاهية من تاريخ العرب ، وجد فيها متنفساً لآحاسيسه وعواطفه ، ورأى فيها خير دليل على عزة الاسلام والمسلمين ، حين كانوا متحدين ، يعملون على نشر دينهم بعزيمة وخلص . متيقظين لدسائس الدخلاء ، حريصين على ان يرفضوا لواء الدين عالياً ، وينشروا كلمة الله في كل مكان .

ولا شك في ان فتح الاندلس ، يعد مغفرة من مغاير التاريخ العربي ، وان اعادته للاذهان ، تبعث في النفوس المؤمنة قسماً من الامل ، وتغيب العزائم الحائرة ، وتمش النفوس الفاترة . وهو يقول في ذلك :

« وقد اختارت من الموضوعات التاريخية ، موضوع فتح الاندلس ، لانه من اجل الفتوحات الاسلامية ، التي فاز فيها المسلمون فوزاً ميبهاً . وقد احطت في هذا الموضوع الحقيقة بالخيال ، غرضاً لاظهار المقصود بكامل مظهره »^(١٦) .

وال مؤلف لا يدع فرصة سانحة تقوته ، دون ان يبيث افكاره السياسية والوطنية ، ودون ان يبجد العرب والمسلمين ، ويلسج الى الجهاد في سبيل طرد

= على العلماء والفقهاء ، ويمتد بالصلح الهري . وقد وضع لنا سياسته وادارته للهوية ، فجعل منه مياسياً بارهاً ووطنياً عصبياً ، يرفض ان يلوذ بالاجني ، ليعاذه على استرداد ملكه ، ويسعى جاهداً للاستقلال بحره ، وطرد الاتراك منها . وقد اغنى الشاعر للعراق في نفسه ، حين اوقفه في مشهد اخذ يوازن فيه بين مصلحة الوطن والدين وصليته الشخصية . وهكذا اغنى شخصية اقبال ، صورها برة بالتعب ، والاف في قلبها صراعاً عتيقاً بين اخلاصها لزوجها وميلها لمراد بك . وهو صراع بين الوفاء والمصلحة ، يشبه ذلك الصراع الذي احتمل في نفس فدر ، في مسرحية راسين ، بين شرفها واخلاصها لزوجها ، وحبها لانه ميوليت . الا ان بطة شوخي كانت اكثر من بطة راسين اخلاصاً وحفاظاً على الشرف . وكذلك ينف على بك من مراد ، حين يلم بمحاولة اغراء اقبال ، الوقت نفسه الذي وقفه تيزيه من ميوليت ، عندما هت به اولون مربية فدر ، وانتهت زورا وبهتانا بجه لها . الا ان بك لم يكن يملك من السلطة على ربيبه ما يمكنه من فيه كما فعل تيزيه .

وكذلك اغنى المؤلف مشاهد المسرحية ، فقلنا الى قلعة ضامر السمر في عكا ، حيث تم اجتماع علي بك بعامته الروسي ، واتسع المجال لسيد ، ليتجس على علي بك ويجادل اعتياله .

الدخلاء من مصر ، ويشيد بكمالة الخلافة العظمى في نفوس المصريين قاطبة .
فنسمعه يقول في احد المواضع :

« لا تخافي يا سيدتي على التسطنطينية ، وكوفي آمنة مطمئنة »^(١١٧) .

ويقول في موضع آخر :

« هل اجابت الخلافة العظمى والامامة الكبرى على خطابنا المتعلق بمجارية
للدريق »^(١١٨) .

ويقول في موضع ثالث :

« ولسوف يبلغك عني يا اميري وعن رؤساء فرقي وجنودي ما يسرك
ويرضي خاطرک ويرضي امير المؤمنين ، ويبهج كل فرد من افراد الامة
الاسلامية . وقتنا الله لما فيه خير بلادنا وسعادة اوطاننا وعز ديننا انه جميع
بحيب »^(١١٩) .

ويقول متحدثاً عن العرب والمسلمين :

« لقد اخترت للعملة التي نبط بها فتح الاندلس رجلاً لا م له الاصرة
الاسلام واعلاء كلمة الايمان ، ولو جرت وراء ذلك انهر من الدم ومجار من
ماء الجحيم . واني والفترة العربية والحمة الاسلامية ، لباذل جهدي في اعلاء
شان ديني »^(١٢٠) .

ويشير الى اثر الدخلاء في البلاد ، فيقول على لسان طارق ، مخاطباً موسى
ابن نصير .

« واعتزافاً بما لك علي من الايادي السيئة ، ارفع لك تقريراً عن حادث
يتضح من تلاوته كيف اتت الدخلاء في البلاد يضرون اكثر من ضرر اشد
الاعداء قرة واكثر الحصور نفوذاً وسطوة »^(١٢١)

* * *

يدور الفصل الاول حول تأمر (عبّاد) الوزير الرومي الاصل ، مع فتاة
رومية اسمها (مريم) ، اتت من بلادها ومعهما رجل اسمه (نسيم) ، على بذل

الجهود للحيلة دون فتح الاندلس على ايدي المسلمين . ونرى عبّاداً يتردد في بادئ الامر ، ويذكر فضل اولياء نعمته المسلمين عليه ، ثم لا يلبث ان يضعف امام اغراء مريم والحاح نسيم .

فاذا كان الفصل الثاني ، رأينا موسى بن نصير امير المغرب بالقيروان ، جالساً وعن يمينه وزيره الاول عبّاد ، وعن يساره وزيره الثاني حبيب ، والجنود مصطفة تدعو له بالنصر . ونرى عبّاداً يسعى الى تنفيذ مآربه ، ويحاول ان يلبط عزية الامير وان يثنيه عن توجيه الجيوش لفتح الاندلس . ويتردد بادئ ذي بدء ، ولكن تردده لا يطول اذ سرعان ما يعقد العزم على ارسال طاروق على رأس الجيش لفتح الاندلس .

وفي الفصل الثالث ، يرفع السار عن « عارف » الذي تجسّس في الفصل الاول على عبّاد ومريم ونسيم ، واستمع خلسة لما دار بينهم . وقد اتى الآن ليهتدي الى الحلقات الاخيرة من المؤامرة ، لكي يكشفها لطاروق . وبأنّي المتأمرّون ويتفقون فيما بينهم على خطة لاجراع الجيش خائباً مدحوراً . وتتلخص خطتهم في بث رسالة الى موسى ، على لسان الرئيس محمود ، قائد الفرقة الاولى في الجيش ، ينبئه فيها بان طاروقاً قد مات ، وان الجنود منوا بخيبة أمل ، واعتراهم من جراء ذلك حزن شديد ، يجتثى معه ان يفشلوا وقد ذهب ربحهم ، ويقترح عليه ان يسمح له بالعودة بهم ثانية الى المغرب .

وينفذ المتأمرّون خطتهم الكراه ، ويجزن موسى على قائده حزناً عظيماً ، إلا أنه لا يترك الحزن يقضي عليه ويثنيه عن التناهي السامية التي يسعى لتحقيقها ، بل سرعان ما نراه يبت في الامر بقوة وحزم ، ويقرر الهاق بالجنود ليقودهم في تلك المعركة الحاسمة . وما هي الاخطات حتى يدسل عليه رسول طاروق ، يحمل اليه البشري بالفتح الذي افاده الله على المسلمين ، فيسر لذلك اسد السور وبيادر الى سد الرجال الى الاندلس حتى يشترك مع قائده وجنوده ، في اجتثاث ثمرات النصر غضة طريّة .

وهناك يلتقي طاروقاً ، الذي عرف تفاصيل المؤامرة من عارف ، فيكشف

له النطاء عنها ، ويجازي موسى المتآمرين بالنفي ، ويعلن ذلك في البلاد كافة .

هذا هو موجز حوادث المسرحية . وقد عمد المؤلف فيها الى ايراد الحوادث التي تساعد على تطور المسرح نحو النتيجة بسرعة وانسياب ، وتدفع الحركة المسرحية بقوة والحاح ، متجماً الحشو والتفاصيل والاطالة ، وكل ما من شأنه ان يعوق سير الحوادث الحثيث نحو النتيجة .

ولكنه بالرغم من ذلك ، وبالرغم من السرعة التي سارت بها الحوادث ، بما يلائم الجو العامي الذي كان يحيط بها ، اخضع الكاتب عنصر الاثوبق والتطلع ، وقضى على لذة الماطلة بكشفه سر المؤامرة ، وبادخاله شخصية (مارف) ، في معظم فصول المسرحية . وهكذا اطلع الجمهور على سر الحبكة ، وكشف له خروافي الصياغة المسرحية ، واطاح له بذلك ان يتنبأ بالنتيجة المحتومة .

والشخصيات بسيطة التركيب ، مبينة الملامح ، والوانها متضاربة مختلطة . وقد مسها المؤلف مساً رقيقاً ، وتركها تتحرك من خلال واقصا التاريخي دون ان يبعث فيها شيئاً من الحياة . وكثيراً ما يغير المؤلف عن نفسه ، ويطل بوجهه ليقف في طريق تعيير الشخصية عن نفسها بحجة وانطلاق .

وقد رأينا من الامثلة التي اقتبسناها سابقاً ، ان المؤلف كثيراً ما يعمد الى الوعظ الخطابي المباشر ، الذي يضعف اثر الحوادث ، ويطمس معالم الشخصيات . وهذا النوع من الوعظ في المسرحية ، اشارة على ضعف الكاتب ونهاية .

والحقيقة ان الكاتب لا يستطيع ان ينمي الوعظ جانباً ، لانه يعمل بالاخلاق الانسانية ويعتمد عليها . والاخلاق تغفل في طبيعة الحياة الانسانية ، التي عليه ان يعصوها بأمانة وصدق ، وهو لا يفكر في ذلك طبعاً ، ولا يعمل له بتمدد وقصد . والمسرحية تحوي قيماً اخلاقية وتهديبية بحدود ما تكون نظرة الكاتب الى الحياة ، حائبة وفاقدة ، وبتقدير ما يكون تصويره لما صادقاً وشاملاً . فمراعاة الاخلاق لا تظهر في الخطاب الوعظية بل في طريقة علاج الكاتب للموضوع .

واسلوب الكاتب ، نزيح من السجع والخطب والشعر الحماسي والاثاشيد التي تلقى في المناسبات ، لتتجد البطولة ، او لتجني بعض الشخصيات ، او لبث الحاسة في نفوس الجنود^{٢٢٢}.

(٥) **الهاء المأنوس في حروب البسوس** - جرجس مرقس الرشدي: (١٨٩٧)
يتخذ المؤلف في هذه المسرحية من التاريخ اطاراً واهياً ، ليرصد حوادث المعارك والمبارزات والحب ، في حلة رومانتيكية فضفاضة .

وقد حمد الى اخبار حرب البسوس ، التي جرت بين تغلب وبكر بسبب مقتل كليب . واستعار منها ذلك الاطار الواهي ، واكتفى من الوقائع التاريخية ، بما يقيم هيكل المسرحية ، ويربط حوادثها برباط وهمي ، يجمعها من اولها الى آخرها . إلا انه تصرف فيها ، وبسط وقعة المسرحية ، وحشد فيها حوادث الحرب والمبارزات والضرب في آفاق الحب والتكرر والعصوية والسلاسل والمؤامرات ، والميتات الرومانتيكية ، التي تقع على خشبة المسرح ، وغير ذلك بما صبغها بصبغة رومانتيكية فاقعة اللون ، نأت بها عن الواقع التاريخي ، وابتمدت عن المجرى الطبيعي للحياة الانسانية .

وقد بسط المؤلف هذه الاحداث على نخة فصول ، تثقل بنا فيها بين قتائل العرب في انحاء الجزيرة ، وقاه بنا في صحراء طرابلس ، حتى عثر على ابطال المسرحية المشردين .

ويقوم الصراع على ازميتين ، احدهما تلوينية والاخرى خيالية . اما الثانية فهي حادثة الحب التي تستأثر باهتمام المؤلف . وبطلانها هما المجرس بن كليب وسعدى بنت خاله جساس . وقد طفت هذه الحادثة على الوقائع الحربية ، وعلى غارات القبائل . وانبسطت لوحة العمل المسرحي في يد المؤلف ، بسبب تفرق الحبيبين ، وانتشار الرسل والعيون للبحث عنهما . وقد كان ذلك كله ، مجالاً متنحاً للكاتب ، جال فيه بقله ، ليرسم لنا صورة رومانتيكية ، لا تعتمد على الواقع التاريخي الا قليلاً ، وتثير في انفسنا الدعشة لا الاعتراف

والاقرار . ولا تصل بالحوادث الرئيسية اتصالاً منطقياً ولا ترتبط بالاحتمال اليها .

وقد توارت الشخصيات وراء ستار الحوادث الكثيف والمنولوجات الطويلة وشعر المناسبات ، وغير ذلك مما كان يضعف الحركة المسرحية ، ويدور ثقلاً غثاً على سمع الجمهور وبصره . ولم يعرفها المؤلف شيئاً من غنايته ، فخرجت من بين يديه أشباحاً أو حصى تتحرك ، وفي أيديها خيوط الحوادث ، تمنع في حبسها وتعقدها حتى تجعل منها نسيجاً متشابك الخيوط مختلف الألوان ، إلا أنه غير ملتحم . وبحار المؤلف في جمعه وتنسيقه ، ويفطر الى اصطناع المفاجآت المستكثرة ، والمفارقات الغريبة وأعمال التنكر والمفارقات . ويكثر من صور الصراع الحسي ، وهو صراع سطحي ومثل يبتأ بكتفي من صور الصراع النفسي ، بأقل التقليل . وهكذا تخفي الحوادث متعة مضطربة ، حتى تبلغ خايتها السارة ، حين يلتقي الحبيبان ، الميجرس وسعدى ، ويتضاعف سرورهما بعودة ابنهما غريب ، وبتقوية الميجرس ملكاً على العرب بطريقة لم يعرفوها في جاهليتهم بل هي أقرب الى الطريقة التي كانت متبعة في بلاطات ملوك أوروبا ، الذين صور حياتهم الرومانتيكيون في القرن التاسع عشر . واسلوب المؤلف الانشائي هزيل ، ولغته وكيفية قحة ، إلا أنه كان يجتاز للمواقف العاطفية ، ما يلائمها من الشعر العاطفي ، الذي يساعد على تنمية الجو العام وإبراز المواقف المتأججة .

(٦) السموءل او وفاء العوب^(٢٣) - انطون الجبل : (١٩٠٩) .

اختار المؤلف ، طرفاً من تلويح اريه القيس ، بمد مقتل ابيه حبر ، وبني مسرحيته عليه . ووفاء السموءل اشتهر في التاريخ العربي ، ككرم حاتم وشجاعة عنترة وعزة كليب وهيام المجنون وعفة ليلي . وفي حادثته مع اريه القيس ، تتوفر العناصر التمثيلية (الدراماتيكية) ، فالصراع النفسي بين الوفاء ، وعاطفة الابوة ، موضوع مجري كل مقومات العمل الدراماتيكي ، اذا استنفذ الكاتب استغلالاً حسناً .

وقد اعتد المؤلف على ما جاء في الأغاني والعقد الفريد وغيرهما من كتب الادب ، من اخبار هذه الحادثة ، وضم على حواشيها حادثة غرامية ، بطلها عاديا (ابن السموءل) (٢٤) . وهذا يفت اريه القيس . وجعل هذه الحادثة المحترقة المحرك الاول لحوادث المسرحية . واحكم الربط بينها وبين الحادثة التاريخية . وعاشت على هامش هاتين الحادتين ، حوادث اخرى ، ساعدت على دفع الحركة المسرحية قدماً ، منها تأثر الطليح الاسدي ، الذي قتل امرؤه القيس اخاه في احدى مواقفه مع بني اسد ، فقد كان هذا التأثر عاملاً فعالاً في تطوير العمل في المسرحية . وكلف الطليح هذا ، يمثل عصر الشر والنذالة في المسرحية ، وقد كانت ترفده ووافده اخرى ، كتقبة المنذر على اريه القيس ، واهداره لدمه ، عندما لجأ اليه بنو اسد ، واستجدوا به على عدوهم الذي استعمل قوته فيهم . وكثورة قصر لشره ، عندما وشى الطليح باريه القيس ، وادخل في وهمه ان اراً القيس لم يرح الامانة ، ولم يتووع عن مفازلة ابنته والاتصال بها .

وقد اضاف المؤلف الى المسرحية ، بعض القيم الاخلاقية المستوحاة من تلويع العرب وعاداتهم في ذلك العصر ، الى جانب مثل اخلاقية استبدها من عصره ، فكان المسرح عنده ، « مدرسة لعة النفس والاباء ونبل الاخلاق » ، كما كان عند كورني ، على حد وصف فولثير له .

واقتمع المؤلف النطاق الذي غربه اليسوعيون حول مسرحياتهم ، وادخل عليها عنصراً جديداً هو الحب . مجارياً العرف المسرحي والقصصي ، الذي يفرض على للكاتب المبتدئ ان يتعرض للعنايق الرئيسية في حياة الانسان ، وهي الولادة والطعام والثوم والحب والموت ، بقليل او كثير . وان يقدم عنصر الحب على هذه جميعاً ، لأنه يشفي النفس ، ولأنه مخرج لطيف ، للعبة او المسرحية ، يستطيع للكاتب ان ينقذ من الى احياناً وتطويرها وانهاجها ، على خير الوجه ، واعلقها بالنفس الانسانية .

وقد كان هذا العنصر قوياً في المسرحية ، طغى على الألوان الفنية الاخرى ،

وكادت عناصر التاريخ وحقائقه ، تتلاشى امام هذه الحادثة ، التي ركز المؤلف فيها جهده ، وعني بوصف الارادات المتعاكسة والمواقف المتنافرة فيها .

واضطرب المؤلف في تناوله للتاريخ ، فافترض وجود عداوة بين السومل واسريه القيس ، بسبب هجاء هذا له . وقد ادخل هذه الحادثة ، حتى يبالغ في تصوير وفاء السومل وتضحيته . وكذلك تصرف في شعر اسريه القيس ، وفي المأثور من الشعر العربي الذي استشهد به ، وبدل بعض الالفاظ والعبارات والمعاني ، حتى تلائم المناسبات التي اوردها فيها .

واضفى على الحوادث مسحة رومانتيكية ، بادخال حادثة الحب العنيف ، وما احاط بها من حوادث التنكر والسماس والحطف ، وما قيل فيها من الشعر العاطفي والبطولي .

وشخصياته اقرب الى النماذج ، إلا أنه لم يبذل جهداً كبيراً في بناء النموذج وتركيبه وجمع الصفات والتصرفات ، التي تجلو صداه ، وتنفي ما يحيط به من شوائب . وترك لمعلوماتنا التاريخية ، والفكرة العامة عن الحوادث التاريخية ، ولخيال القارئ والمشاهد استكمال الصور المطلوبة ، واجتلاب الحقائق المخفوفة . وقد كان السومل عنده ، كما كان في التاريخ ، نموذجاً للفروعة والوفاء وكان امرؤ القيس نموذجاً للباس والعظمة ، والطامح نموذجاً للمكر والشر ، وهند نموذجاً للاخلاص في الحب والتضحية في سبيله ، على رأسها منه ، شأن يربينس في مسرحية راسين .

ولم يبذل الكاتب كبير جهد في اختيار القاطع وعباراته ، ولم يحاول المحافظة على الزبي القوي العصر التاريخي ، بل كان أسلوبه يتراوح بين اللغة السهلة البسيطة واللغة المختارة الجزلة التركيب المحكمة النسيج المثينة الاسر . والمسرحية بوجه عام لم ترتفع عن المستوى الذي بلغته المسرحية التاريخية في عصرها ، بل انما قصرت دون بلوغ ثأور بعض المسرحيات التي سبقها او تلتها .

(٧) الرشيد والبرامكة - الاب انطون رباط اليسوعي : (١٩١٠) .

تناول المؤلف في هذه المسرحية . نكبة البرامكة ، على يد الرشيد ، تلك

الحادثة التاريخية المعروفة ، التي تناقلها الكتاب والمؤرخون ، حتى لا يكاد يخلو منها كتاب من كتب التاريخ والادب التي ارتخت للدولة العباسية .

وهو في الفصل الاول ، يصف لنا لبة طرب في قصر البرامكة الذي ابتنوه حديثاً . وقد شهدا البرامكة وحاشيتهم والشعراء والمضحكون . وفي الفصل الثاني صور مبايعة الأمون بالخلافة ، وارسال الوفد الى شارلمان ، وفي الفصل الثالث تناول حوادث الغدر ، والتحضير للنكبة . وفي الفصل الرابع وصف المذبحة وما حدث فيها ، اما في الفصل الخامس الذي سماه : البكاء والتندامة ، فقد جمع بعض ما قاله الشعراء في رثاء البرامكة ، كما صور لنا الرشيد نادماً على فعلته بيكي البرامكة ، وبأسف على ما اجترعته بداه .

وقد اخذ الكاتب حوادثه من التاريخ المسند الموثوق ، ولم يتصرف الا في التفاصيل التي تمنه على تصوير الجو التاريخي ، او على رسم الشخصيات وبعضها حية . ولما أيضاً الى بعض وسائل التأثير الخارجية ، التي تشذ عن مجرى التطور الطبيعي لحوادث المسرحية ، كحفلات الطرب والفناء والسر والتنادمة . وهي وسائل يلجأ اليها عادة الكاتب المبتدئ ، لتغطي بعض وجوه الضعف في المسرحية ، ولتجذب الجمهور ، وتضمن استماعة بمشاهدة الحوادث .

والكاتب في هذه المسرحية ، لا ينتمي الى مسرح معين . ففيها مشابه ورواسب من المأساة الكلاسيكية الجديدة ، والمأساة الرومانتيكية . فقد احتفظ للمأساة بفصولها الحقة ، وحافظ على ما تقتضيه المأساة من الجدة والجلال ، واختار شخصياتها من تاريخ الملوك والامراء ، ولم يجمعهم الى السوق وعامة الشعب . وتجنب تصوير المواقف الفاجعة ، والحوادث الدامية على المسرح ، وكتبها بأسلوب كلاسيكي مختار ، يتخذ سمته الجدّي الرفيع ، طوال المسرحية ، ولا ينحدر الى ذلك الزي العادي من الحديث الشائع المألوف .

ولكنه لم يأبه لتتبع جميع شروط المأساة الكلاسيكية ، تتدأ صارماً . فقد ازدهمت الحوادث عنده وتمددت ، حتى انه لم يستطع المحافظة على وحدة الزمان وان بذل جهده في المحافظة على وحدة المكان . والحقيقة ان

وحدة الزمان هذه ، جنباً على الكاتب وعلى المسرحية ، فعالت بينه وبين التوسع في رسم الجو التاريخي رسماً دقيقاً ، يساعد على تصور الحوادث ، ويدعم رسم الشخصيات . اما وحدة التأثير والحادثة ، كما ارادها ارسطو ، ومؤد لها ان تصور المأساة عملاً واحداً كاملاً ، تربط اجزاؤه ارتباطاً وثيقاً ، حتى لو ان احدها استبدل به غيره ، او نزع من مكانه لتتكك البناء جميعه او تبدل ... فلم تتوفر في المسرحية . لأنه حشاً فيها بعض المشاهد والحوادث ، كشهد الطرب وارسال الرسل والمبايعة ، التي لم يمكن لما اي اثر في تطوير الحادثة الرئيسية ودفعها قدماً ، وان ساعدت على رسم الجو التاريخي ، ووضع الحقيقة التاريخية في ثوب تمثيلي ملائم . كما انه في الفصل الخامس بدأ حادثة جديدة ، خفت من وطأة المأساة ، واضمت اثرها في النفوس وبرزت الموعظة في شكلها الواضح وثياها الفاتحة الالوان . ولم يحترم المؤلف مبدأ فصل الانواع ، فالفصل الاول عنده مزيج من عناصر المنزل والجد . والحقيقة ان الكاتب لا يأبه كثيراً لتتبدد هذه الوحدات ، اذا كان فيها جنباً على التاريخ ، فهو مع تكاد عصر النهضة الذين كانوا يقولون : ان المأساة هي محاضرة في التاريخ ، فغايته كما يظهر تعليلية تهذيبية لا فنية .

ولذا اضطر بسبب هذه الغاية التهذيبية ، الى تجنب تصوير المرأة ، في دور الفتاة العاشقة المحبة ، وقد كان الحب دعامه قوية للمأساة الكلاسيكية الجديدة . ومأساة « السيد » فاتحة العصر الكلاسيكي العظيم ، هي ضراع بين الحب والشرف . وقد انتصر فيها الحب ، وان لم يتغذل الشرف . ومآسي راسين تدور على عاطفة الحب ، وتبرزها احسن ابراز . والكاتب هنا ، يقدم لنا المرأة ، بل يشير اليها اثناء الحديث ، اشارة عابرة ، كما فعل عندما اشار الى العباة وزبيدة وام جعفر ظفر الرشيد .

وهو لا يفت من الملوك موقف الكلاسيكيين ، كتاب عصر لويس الرابع عشر . الذين كانوا يرون الملك رمزاً للقضية ، فهو حكيم ذكي عادل كريم مهيب . وصورة هارون الرشيد عنده اقرب الى صور الملوك في بعض

مسرحيات شكسبير ، فهو ينتمي الى طبقة لير و كلوديوس وريتشارد الثالث ،
لا الى طبقة فرناند وديتوس وطولويس وسوام من ملوك الكلاسيكية
الجديدة .

هذا ما لمسناه عند الكاتب من رواسب المدرستين الكلاسيكية
والرومانتيكية ، وقد كانت هذه الحرية ، التي ابحها لنفسه ، معاوناً له على
تقوية عنصر الواقع التاريخي في المسألة ، وابتزاه واضعاً جلياً ، وعلى بث
نسة من الحياة في بعض الحوادث والشخصيات .

وقد وفق الكاتب في رسم بعض الشخصيات ، فهو يقدم لنا صورة الرشيد
المتردد المتأرجح بين القوة والضعف والملاينة والعنف ، وهو لا يصدر في ذلك
عن حنكة ودراية او لسياسة رشيدة يعمل لها ، ولكن لان هذه الصفات
ركبت في طبعه . فهو مضطر لان يمنح الامين ، القسط الوافي من حبه وتقريبه ،
على الرغم مما يمتاز به المؤمن من العلم والذكاء والخلق الجيد . وذلك لان ام
الامين ، زبيدة ، تقسره على ذلك . وهو مضطر كذلك الى ان يخضع
للبرامكة ، فيكون مطية ذلولاً لتعطي مآرجهم ، حتى يبلغ به الامر ، ان يعقد
لجففر الزواج على العرياسة ، دون ان يسبح لها بالخلوة . ولكن الزوجين ، لا
يأبهان الرشيد ، ويطعمان في حله ، او ضعفه ، فيتزوجان وينجبان غلامين
هما الحسن والحسين . وهو ضعيف ، يعرف ما يقوم به البرامكة في دولته ،
ويحضر مجلساً لهم ، يسمع فيه باذنيه ، مدح الثمراء لهم ، بما لم يمدح به هو
نفسه ، فيخفي عن ذلك جميعه ، ولا يحرك ساكناً ولا يثير غباراً ، بل يكتفي
بان يقول :

«يتهددني جعفر ، انه لخداع نفسه ، عيني ويستذلني ، وقرية المهدي لارجعن
سبه الى غمره . لكن ما الحيلة اني لعاجز لا اتجرأ على صحاب الامور » (١٢٥) .

ويردد هذا المعنى في اكثر من موقف . ويقول في موضع آخر ، مشيراً
الى ما افتراه به الفضل من الفتك بالبرامكة .

« ما اسهل القول وأصعب الفعل » (١٢٦) .

وهو يضعف امام يحيى البرمكي ، كما يعاوده ضعفه ، حين يعلم ان ام جعفر ،
ظفـره ، تقف بالباب ، وقد جاءت مستحطة باكية . ويبلغ به الضعف اسنـده
حين يذهب الى قبور البرامكة يـسـكـيهم ، ويطلب العفو من بقي منهم .

وكذلك نجد ان الكاتب اجاد في رسم شخصية الفضل بن الربيع ، الذي
استدوج الرشيد بمكره ودهائه ، واستطاع ان يقنعه بـنـكـبة البرامكة . وفي
هذه الشخصية مشابه من (يلجو) في مسرحية « عطيل » . وقد عرف الفضل
كيف يستغل ضعف الرشيد وان يأتيه من مأمته ، كما نجح يلجو من قبل ، في
تأجيج نار الفتنة في صدر عطيل ، وقد نجح كل منهما في الوصول الى غايته ،
ففتق عطيل ديدمومة ، كما فتك الرشيد بالبرامكة ، وكانت عاقبة الامر وبالأ
عليها . والفضل هو غـوـذـج للامناء ، الذين بسططهم الكتاب على ابطال المآسي
ليقودوم بركة وخبت ، الى المصير المحتوم ، وقد احسنت فيدر في وصفهم حين
قالت مخاطبة مرييتها وامينة سرها اونون :

« لن اصفي اليك بعد الآن ، اذهبي اينها المسيسة الكريمة ، اذهبي اتركيني
وحظي المائر ، فلتجزك الساه الجزاء الاوفى ، وليكن عذابك عبرة دالة ،
يخوف بها امثالك الذين يغذون الامراء التمساء بحيلهم الوضيعة ، ويدفعون بهم
الى المنحدر الذي تقيل اليه قلوبهم ، ويمهدون لهم طريق القنابة ، اولئك
المداهنون المقربون ، اولئك الهدايا المشؤومة ، التي لا يستطيع الآلهة الغضاب
ان يدهموا الملوك بشر منها » (٢٧) .

(٨) رواية حياة مهمل بن ربيعة او حروب البسوس - محمد عبد المطلب
ومحمد عبد المعطي مرعي : (١٩١١)

محمد الشيخ عبد المطلب وزمليه الى المقرر على طلاب المدارس التجهيزية
من تاريخ اللغة العربية وآدابها ، وحاولوا ان يخرجوا في سلسلة مسرحيات
عربية قروية ، يفيد منها المشاهدون ، كما يفيد القراء . واخرجوا من هذه
السلسلة مسرحيتين ، تتناولها هنا بالعرض والدرس ، لانها تملان نظرة خاصة
الى فن المسرح ، نظرة العالم الذي يعيش في عزلة بين كتبه ومحايـره ، ومحاول

المشاركة في فن جديد، وصلته اخباره بالسباع، وتصوره على نحو خاص ابتعد فيه عن مفهوم المسرحية وعن اصول البناء المسرحي .

وقد استبدا وقائع مسرحيتها هذه من كتب التاريخ، ومن اخبار الايام والوقائع^(٢٨) . وحاولا ان يحافظا على حقائق التاريخ، كما اثبتتها المصادر، دون ان يضيفا اليها حادثة واحدة من صنع الخيال، تربط ما بين تلك الحلقات المتناثرة، من تلك الحرب التي مكثت اربعين سنة، وذلك :

« ليخرج شهود الرواية على علم بما كان في عصرها من الحوادث والشئون، فتكون العبارة بشيء حقيقي، وانجمح العبر ما كان منشؤه الحقيقة »^(٢٩) .

وقد حرصا فيها على مكارم الاخلاق ... وقالوا في ذلك :

« فلم نسلك سبيل التراميات، ولم تعرض لاجبار النساء، الا حيث يكون ذلك داعياً الى فضيلة او ناهياً عن رذيلة بوجه مرضي، او خبراً تاريخياً بعيداً عن الفتنة والتأثير بشرط ان يكون ذلك كله مطابقاً للتاريخ الصحيح »^(٣٠) .

وقد حرصا كذلك على توفير الفائدة الادبية والقوية، ولذا حشدوا في المسرحية ما أثر عن عصرها من الكلام نظماً ونثراً، وادعاه فيها ليقتار منه كل مبتلى او قارئ ما يروق له^(٣١) .

والحقيقة ان الكاتبين حافظا على تلك المهود التي قطعها للقراء ووفيا بها، فعباه بحقائق التاريخ متتابعة، دون ان يبيعا لقلبيها البعث فيها، بحذف او اضافة او تقديم او تأخير، او ابراز لما هو مهم مشوق، واستغناء عن الحوادث الثانوية، التي تعوق سير المسرحية .

ولم يحسب للعمل المسرحي حساباً، ولم يلتفتا لتقسيم الفنى الخارجى للفضول والمشاهد فكلاً ينتقلان في الفصل الواحد بين المشهد والمشهد، ومن مكان الى آخر بعيد عنه لا يرتبط به ادنى ارتباط، دون تبه لتطور الحوادث، واعتاد اللاحق منها على السابق، واتصالها باواصر السببية . فهما يصوران في المشهد

الاول من الفصل الاول عزة كليب وانقياد العرب له ، وعقد اللواء له
وتوجيهه بتاج الملك ، في ثلاث صفحات . .

وينتقل بعد ذلك الى المشهد الثاني ، الذي تدل الدلائل على ان حوادثه
تقع بعد المشهد السابق بزمان طويل . ثم يعرض في المشهد الثالث اسباب
حرب البوس . ويتقدمان للفصل الثاني ، ليتبعهما سرد اسباب هذه الحرب ،
وهكذا ينتقلان من مشهد الى مشهد ، وكل مشهد من مشاهدهما ، يصلح
لان يكون موضوعاً مسرحية قائمة بذاتها ، لا ان يكون جزءاً من فصل ،
في مسرحية تقع في ثلاثة فصول وكل فصل منها ينقسم الى مشاهد عدة .

وطريقة تعدد المشاهد هذه ، حاولها كتاب عظام ، منهم شكسبير . الا
انهم كانوا يدركون معنى تطور العمل المسرحي ، من الداخل ومن الخارج ،
ويفهمون معنى التطور النفسي للشخصيات ، وارتباط الحوادث وتسلسلها الزمني.
وكانوا يكتفون من الحوادث بأقلها ويبرزون النواحي الالامية المؤثرة منها ،
التي تساعد على تطوير المسرحية تطوراً حقيقياً وتدفع بالعمل والحركة الى
الامام . ولئن كانت هذه الطريقة ، ميسرة لمعبرة شكسبير وصالحة لتمثل
على مسرح بسيط كسرحه ، فانها لا تصلح بحال ، لتعرض على مسرحنا
الحديث ، في هذا الثوب المهلهل وهذه الحوادث المتراكمة ، التي طغت على
الشخصيات ، حتى لم يعد لها اثر في تكوين المسرحية ، ولم تتفاعل مع الحوادث
ادنى تفاعل بحيث تنبع الحوادث من اهوائها ورغباتها وتزواتها ، وتعود بالتالي
لتردد عليها ولتؤثر في تصرفاتها .

ولا ينسى الكاتبان ان يوردا قصائد المهلهل وجاس والحارث وعيد بن
الايروس وسوام من شعراء القبائل مهما كانت طويلة ، ودون ان يكون لها
ادنى علاقة بالعمل المسرحي .

ونحن لا نحاسب الكاتبين هذا الحساب العسير ، الا لاننا نعلم ان الشكل
العام للمسرحية ، كان قد استقر على اسس واضحة ، في تلك الفترة التي ألفا فيها
هذه المسرحية . وقد كانت المسارح المصرية تزخر بأثار الادب العالمي ، في

ترجمات ادبية دقيقة ، او في ترجمات مشوهة محرفة ، الا انها كانت تحافظ على الشكل العام لبناء المسرحية وعلى تقسيمها الفني الخارجي الى فصول وشاهد .

(٩) حياة امرىء القيس بن حُبْر : (١٩١١)

وما ذكرناه عن تلك المسرحية ، ينطبق على المسرحية الثانية التي ألفها الكاتبان وهي « حياة امرىء القيس بن حُبْر » .

وقد تناول فيها طرفاً من حياة حُبْر ، فصوراً ظلمه لبني اسد ، وامتناعهم عن دفع الاثارة التي فرضها عليهم ، واهانتهم لرسوله ، ثم عقابه لهم بالسجن وعفوه عنهم . ولكنهم لم يحفظوا له هذه اليد ، بل ديروا له مكيدة ذهب ضحية لها .

وقد حل ابنه ارؤ القيس ثاره ، وألب القبائل على بني اسد . وعندما أهدر الثمان دمه جأ الى السومل ، ثم ذهب الى قصر الروم ، وعاش عنده فترة من الزمن ، كانت نهايتها تلك المكيدة المروعة التي ديروا له طماع الاسدي ففنى ضحية حقة مسومة اهداها اليه القصر .

هذا هو ملخص المسرحية . وقد حافظنا فيها على رواية التاريخ ، ولم يضيف اليها شيئاً من بنات افكارهما او مستبطلات خيالهما ، كما فعل انطون ابليل ، في مسرحيته « السومل او وفاء العرب » . ونحن لا نتوقع منها ان يفعل ذلك ، اذ كانت غايتها تعليم الطلاب دروس الأدهب بطريقة مبتكرة مستساغة . فكانت المسرحية عندهما مجتاً او مقالة في الأدب والتاريخ .

وقد حشدنا في المسرحية ، قصائد امرىء القيس ، التي قالها في مختلف المناسبات ، وقصائد الشعراء الذين عاصروه او تلامذته . واوردنا مناظرة امرىء القيس لمبيد بن الأبرص ، ومناظرته لتروأم الشكري ، وغير ذلك من القصائد والقطوعات الشعرية ، التي كنا يسوقانها لأوهى المناسبات واتقها .

وهذه المسرحية ، لا تختلف عن سابقتها من حيث الاخراج الفني . فقد حدثت بعدها مباشرة ، وفيها من الصوب والمناات ما في تلك . من حشد

الحوادث وسرد للشاهد دون تهيد، ودون حساب الزمن، ولتطور المفروض بين المشاهد والفصول . وخير ما تصرف به هاتان المرحيتان ، انها تلويح متسلسل ، تقسم الى فصول ومشاهد تقسباً اعتبارياً دون تفكير او تدبر ، ودون تسلسل او ترابط .

(١٠) ابن وائل - سارل أيلو البسوي : (٩١٢)،

وجع المؤلف في المادة التاريخية لهذه المسرحية ، الى ما جاء في كتاب الاغاني خاصاً بحرب البسوس . فقد جاء في الاغاني ما ملخصه :

ان جلية كانت اخت جساس البكري ، وامرأة وائل كليب التغلي . فلما قتل جساس وائلاً ، ووقعت حرب البسوس بين بكر وقلب ، رجعت جلية الى اهلها فولدت غلاماً سمته المجرس . فنشأ في بكر لا يعرف نسه ، حتى وقع يوماً بينه وبين رجل من بكر كلام ، وقف المجرس منه على حقيقة نسه . ومن ذلك الحين عقد لثية على اخذ الثأر فانجز مقاصده وقتل خاله جساساً قاتل ابيه (٣٢) .

وقد تصرف المؤلف في حوادث التاريخ ، وان كان الرواة قد اختلفوا فيها وتفاوتت التفاصيل التي اتوا بها . فجعل جلية تزوج الحارث بن عباد، سيد بكر ، وجعل الحارث يتبنى المجرس ، ويومه انه ابيه . ويميش المجرس في كنف الحارث على هذا الوهم ، الى ان يبنيه ثعلبة البكري بحقيقة نسه ، ويستعنه على الفتك بخاله جساس اخذاً بالثأر . كما جعل الحارث ولداً من جلية ، وسماه جليلاً . وجليل هذا هو الذي يكون حمامة السلام بين بكر وقلب ، وهو الذي ينهي المجرس عن قتل خاله جساس . وهكذا تنتهي المسرحية نهاية سارة ، مخالفة بذلك ما جاء في التاريخ .

وكذلك ضرب المؤلف صنفاً مما ذكره الرواة عن اخلاق المهمل ، فصوره اثراف طبعاً واسمى منزعاً .

وهكذا تصرف في تفاصيل الحوادث التاريخية ، وعبث ببعض الحقائق المعروفة .

وقد زعم لوحة المسرحية ، بالحوادث المخرقة والحروب الطاغية ، وحافظ على وحدة التأثير ، الا انه اتخذ من « السيد » لكونه في مثلاً يحتذى به ، فبعد ان حشد الحوادث التي تؤدي الى تأثير محزن ، في عرض المسرحية ، انها نهاية سارة ، بان تنازل المجرس عن ثأره ، وهكذا عقد الصلح بين بكر وتغلب .

وليس من شأن الاب مادل ايلا ، وهو يكتب مسرحيته التهذيبية ، ليهنئها طلاب المدارس اليسوعية ، ان يجعل للعب اثرأ فيها ، ولذا لم يتعرض له بقليل او كثير وبني مسرحيته على ذلك الصراع الحسي ، الذي وقع بين القيتلين ، وعلى لؤم جاس وخسته ، ومحاولة قتل المجرس ، وعلى المجرس وهو يسعى لثأر لأبيه ، بعد ان اكتشف حقيقة الأمر .

والمؤلف يحافظ على جلال شخصيات الاراء والحكام في المسرحية ، فهو يصور لنا الحوادث حكماً وزيناً عادلاً . وكذلك صور لنا المهمل بطلاً شجاعاً كريم النفس ، وهو يحافظ على هذه الصفات الثنية ، حتى في اشد مواقفه عسراً ، وفي اعطائها تأثيراً على النفس واغراء بالتغلب والتغلب .

وقد بسط المؤلف المقدمة ، شأن الكلاسيكيين ، وعمد الى تصفية الحوادث من الحشو والشوائب ، ومن كل ما من شأنه ان يضعف وحدة التأثير فيها ، معتمداً على القص والإخبار ، متجنباً تصوير الحوادث بصورة مباشرة متأثر الرومانتيكيين . وقد حافظ على الجدة والصرامة في تطور الحوادث نحو النهاية ، وكان الحوار يتخذ سمته الجدي الرفيع طوال المسرحية ايضاً .

وغلبت الغاية التهذيبية على المؤلف في نهاية المسرحية ، فجعلته يعقد الصلح بين المجرس وخاله جاس ، وهكذا تجنب صدم شعور جمهوره ، ومعظمه من الطلبة وذويهم ، بمحادث قتل ، وآثر ان يبرز روح التسامح المسيحية ، فانهى المسرحية بنهاية سارة تجلت فيها الرحمة باسمي معانيها ، كما فعل شكسبير في نهاية مسرحيته « سنا » حين جعل اغسطس ، يعفو عن اميلي وسنا ومكسيم ، الذين تأثروا على قتل .

وقد نجح المؤلف في تصوير بعض الشخصيات . فالحوادث الحكيم العادل ،

يظهر لنا في كل موقف من مواضع في المأساة ، بشكل هذه الصفات الثنية . وهو يتصرف في الامور ، ويعالج المشكلات التي تجم عن الاستعداد للقتال ، وعن حوادث الحرب بين التيلتين ، بما يبرز هذه الصفة فيه ، ويأتي في كل مناسبة بدليل جديد عليها . اما جاس ، الشخصية المقابلة للعاث ، فقد كانت مثالا للخسة والذلة ، وكانت يجرك عناصر الشر في المأساة وبجوك الدسائس ويدبر المؤامرات ، ليتصر في هذه الحرب ، التي كانت في اصلها نتيجة لطيش وغروره ووعثته في الشر . وهو لا يأبه لنوع الوساطة ، ما دامت تؤدي به الى النتيجة المطلوبة . وكذلك كان موقفه من المجرس ، فقد كان يحكم الحط لفته ، قبل ان يكتشف حقيقة امره معه ، ويتقلب شؤماً عليه .

والاسلوب الذي اختاره المؤلف هو النثر . وقد حاول ان يتفصع في لفته وينتقي الالفاظ المختارة والتمايز الصلاسيكية والامثال السائرة التي تساعد الى حد ما ، على نقلنا الى العصر الذي جرت فيه الحوادث . وكان في بعض المواقف يشغل بالشعر الجاهلي ، ليصنع المأساة بالصيغة البلاغية التي توائم العصر ، وتتفق وروح المأساة الكلاسيكية ، التي كان المؤلف يجربها في ثوب من الشعر الرائع ، ويضفي عليها غلالة من الجدة والروانة والجزالة وحسن الرصف ، حتى يسويها الى المستوى الجدي النبيل ، الذي ترتفع اليه الحوادث والشخصيات .

(١١) السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم - فرح انطون : (١٩١٤) .

اختار الاديب المفكر فرح انطون ، حقبة من ازهى حقب التساويح الاسلامي ، ليعرضها على المسرح ، ويث من خلالها افكاره الاجتماعية والسياسية والانسانية والوطنية . وكانت مسرحيته هذه ، حلقة من سلسلة مؤلفاته الكثير ، في القصص والفلسفة والاجتماع .

وقد تناول فيها طرفاً من حياة البطل العربي صلاح الدين ، حين كان يمد العدة لثغر الملبين ، في الاشهر القليلة التي سبقت معركة حطين ، تلك المعركة التي اعادت للاذهان ذكرى عصر الفتوحات في صدر الاسلام . وقد استعرض

المؤلف في هذه المسرحية ، تأريخ هذه المعركة ، وما تبعها من سقوط بيت المقدس ، عاصمة المملكة اللاتينية ، واستسلام أكثر المدن التي كانت بأيدي الصليبيين في سورية ، وفلسطين ، وضمور المدن الصليبية ، واقتصارها على بقعة قليلة .

هذا موجز للأطار التاريخي الذي احاط به الكاتب حوادث مسرحيته ، وقد نفذ منه الى تصوير عواطف الانتقام الديني والعنصري ، بمئة في شخصيات ماريا وبرنت وبلوندل ، وعواطف الحب المكتوم ، حب ابنة لماريا ، الذي كان يطوي عليه جوانحه ويخشى ان يصرح به ، نظراً لظروف القسامة بين المسلمين والصليبيين . وكذلك حب الملك العادل ، اخي صلاح الدين ، للملكة جواثا ، ملحكة صقلية ، وحب بلوندل لماريا ، وحب برنت ، وسول ملكة صقلية ، لها . وهكذا كانت ماريا ، اخت رينولد دي شاتيون ، امير الكرك والشوبك ، المحور الذي دارت من حوله حوادث المسرحية . ولولا براعة الكاتب واقتداره على ادماج الحوادث ومزجها ، بحيث تتداخل وبلتعم نسبها ، لانفصت الحبكة ، ووقع في شر الازدواج ، اذ كانت الحوادث المتضعة ، لا تقل قوة واثراً عن الحوادث التاريخية .

وقد كانت ماريا هذه - تلك الفتاة التي استطاعت بتكرها في زي ملوك ، ان تخترق النطاق الذي ضرب حول قلعة صلاح الدين ، كما استطاعت بذكاها ووقتها ان تأسر جميع من كان حولها وحوله - رمزاً للقرب الذي جاء بغزو الشرق . وقد جسم الكاتب فيها الموقف الصليبي تجاه الإسلام ، الذي كان صلاح الدين في المسرحية يرمز اليه ، ويمثله احسن تمثيل .

وقد كلف الكاتب ، يستغل جميع ما في يديه من وسائل ، لبث افكاره الاجتماعية والسياسية والاخلاقية . وكان في ذلك منطقاً مع نفسه ، حين قال في احدى مقالاته :

« ولا بأس من ورود التاريخ في الروايات ، ولكن يجب ان يكون وروده عرضاً والعمدة تكون على ما في الرواية من الافكار والمبادئ »

الاجتماعية . التي هي غرض الرواية الحقيقي لاث الروايات الخفيفة العامة في هذا العصر ، انما هي روايات اجتماعية « (٣٣) .

والمرسجة في جوهرها ، تصوير صادق لفكرة الصراع بين الشرق والغرب ، وموقف الغرب المستعمر القادر ، من الشرق الوداع المسالم . وكان هذا الموقف يتجلى دائما في كتابات فرح انطون في مجلته « الجامعة » وفي مقالاته السياسية والوطنية التي كتبها في « الجريدة » و « مصر الفتاة » و « اللواء » و « الاهالي » و « البلاغ المصري » و « المحروسة » و « مصر » و « الوطن » وغيرها من الصحف . ويبرز لنا فيه فرح انطون في ثياب الشرقي الوطني الذي يحرص على تقديم النهضة الشرقية وازدهارها ، ويسوئه ان يرى الغرب يوطد اقدام استعمارهم الظالم في اكثر البلدان الشرقية . وهذه المرسجة ، فبا نرى ، لا تختلف عن مقالة سياسية يكتبها فرح ، ليندد بالاستعمار والمستعمرين ، ويدعو الوطنيين لاتحاد والتعاون لطرد الدخلاء (٣٤) .

والحوادث في هذه المرسجة ، تحرك بقوة ونشاط ، وهو يختار من المادة التاريخية ، ويضيف اليها من مستنزلات الماهية ، ما يساعده على رسم صورة حية ، لتلك الفترة الحرجة من تاريخ الشرق الاسلامي . وهو يمدد الى استحداث عجلة الزمن في المرسجة ، حتى يصل الى الغاية المتوخاة ، ويبرز لنا انتصار الشرق على الغرب في ابي حقة . ولذا نراه يسقط الحشو ، ويتجنب الاستطراد والتطويل . ولا يبيع نفسه ان يستقر في الوصف والشرح ، بل يقدم لنا الحادثة في صورتها المثلى المهيبة .

وقد اعتمد على بعض الحيل المرسجة ، لتوفير عنصر التثويق والمبالغة ، الذين يؤيدان الى تنبع الجمهور للحوادث في لغة وتطلع . فاعتمد على تكرار ما رواه ، وعلى تصكك برنت ، وقيامه بمحركات غريبة شاذة ، وانفس سرها الى آخر المرسجة . كما عمد الى بعض الحوادث السرية ، والرسائل التي ينقلها حمام الزاجل ، ليغني على المرسجة غلالة من القموض والابهام .

ولكنه بالرغم من ذلك كله ، حاول ان يحافظ على منطق التاريخ ،

ومنطق الحوادث والشخصيات . واستطاع ان يقتنص بصمة الجو التاريخي ،
وتسلسل الحوادث واخذ بعضها برقاب بعض ، وارتابها بروابط وثيقة من
السببية .

وفيا يختص بالشخصيات ، نراه يحرص على الواقع التاريخي للشخصيات
المعروفة تاريخياً ، ويحيطها بالوقائع التاريخية والحقائق ، التي تكفل لها التحرك
والانتقال ، في جو طبيعي ، على انها شخصيات انسانية حية . ونحن نعلم ان
الشخصيات التاريخية تصكون عادة اقرب الى التأديج ، منها الى افراد واضحة
اللامع متبينة الصفات ، ولذا يترتب على الكاتب ان يبذل لها عناية كبيرة ،
حتى يستطيع ان يحركها ويبعث الحياة فيها .

فلم صلاح الدين وحكمته وعدله وترفعه عن الدنيا ، واخلاصه في جهاده
في سبيل رفع لواء الدين ، صفات تتجلى لنا بوضوح . وهذه الصفات تتقلب على
اتون الحوادث ، لصفي جوهرها ، وينفي ما فيها من اوجار وشوائب ، كما
انه يضع في سبيلها بعض العقبات ، لتتقلب عليها ، وتخرج من هذه الغلبة ،
اكثر وضوحاً واشد انجلاء . ومثل هذا قل عن شخصتي ابو وفير الدين .

ويقابل هذه الشخصيات الخيرة ، الشخصيات الصليبية التي تصطنع الحيل
والدسائس والمؤامرات ، وتظهر خلاف ما تبطن ، ولتنكر في ثياب غير ثيابها
حتى تتمكن من بلوغ غايتها ، واقتناص فريستها . وهي في خوضها ولؤمها
ومكرها ، تمثل الصور العكسية للشخصيات الاسلامية البسيطة الواضحة ، التي
تؤمن ايماناً لا يفسده مكر او خبت ، وان استعانت بالدعاء ، فهو دعاء
خير ، لا يؤدي الى ضرر يعود على بني الانسان بالوبال والتبور .

ولا ندعي ان فرح انطون اراد ان يصور لنا في مسرحياته ، تلك
الشخصيات الدينية فحسب . بل اراد ، الى جانب ذلك ، ان يصور لنا
الشرق في بساطته واخلاصه ووطنيته ووضوحه وروحانيته ، والقرب في مكره
وغسته ومادته .

واسلوب فرح في هذه المسرحية ، هو اسلوب المعروف في مقالاته وقصصه ،

واجابه الاجتماعية والفلسفية . لغة سهلة غير متكلفة ، لا يعنى باختصار الفاظها وتسميها ، وكل ما يحه من الامر ان يرمم الشخصيات ويسرد الحوادث ، وينقل المعاني التي يتوخى التعبير عنها كاملة . وهو يعبر عن اتجاهه هذا حين يقول في احدى مقالاته :

« فالافكار الافكار . المعاني المعاني . هذا هو الفرض الحقيقي من الكتابة ، لأن الالفاظ ليست سوى لباس او قشور للمعاني » (٣٥) .

ويقول في موضع آخر :

« وما الكتاب العظام الذين اقاموا بني عصرهم واقعدوم ، بما كانوا ينشرونه بينهم ، سوى نفوس اذق شعوراً من باقي النفوس . كلوا يجمعون المواطن التي تخرج في صدور بني عصرهم بوجه مبهم غامض ، ويديسطنها واضحة جلية يتناولها القريب والبعيد لأنهم كانوا أشد شعوراً بها . فتأملوا في هذه الوظيفة التي هي وظيفة الكتاب الحقيقية ، وقابلوها بوظيفتهم متى كانت عملهم مقصوداً على طلب الالفاظ القريبة من قواميس اللغة واقتصاص التعابير البدوية والاساليب القديمة التي لم يبق ما يسوغ استعمالها في عصر كهذا العصر . ولا ريب عندنا ان هذا بمثابة ردم معادن المعاني في نفوس الكتاب . وجعل اذهانهم عبارة عن مخازن للالفاظ فقط . وبذلك يقضى على الكتاب العربي ان تبقى كتابته بلا تأثير في قرائه مهما ابداع واجاد في تنسيق التعابير والألفاظ . لأن الالفاظ عبارة عن جماد لا يؤثر في النفس ، اذ ان النفس لا يؤثر فيها الا فيض المعاني الخارج من نبعها العذب » (٣٦) .

وعلى الرغم من بساطة اللغة وعدم التكلف في اختيارها والتوق في انتقاء الفاظها ، كان الحوار مرناً يلائم تطور الحوادث ونحو الشخصيات .

المصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيْقَاتُ

(١) راجع تفصيل هذا الاتجاه والامانة الشعرية عليه ، في كتاب « الانجازات الادبية في العالم العربي الحديث » للاستاذ ابيس الحوروي الخنسي ، ص ١٣٥ - ١٥٢ .

(٢) راجع ما ذكرناه من هذه القصص في كتابنا « القصص في الادب العربي الحديث » ص : ١٧١ - ٢٢٧ .

(٣) ص ٣٨ - ٣٩ .

(٤) ائب نبيب ميتايل في مصر مسرحية دعاهما « الملك النهران » ، حافظ لينا على الحوادث التاريخية وسخرها لهجرة للفضائل المبيحة كما فعل البلاغي . كما ائب الشيخ محمد بصره مسرحية سماها « هند بنت الملك النهران بن الخلدون ملك العرب » ، وقد اخفى اسمه ، لانه سرقها من مسرحية البلاغي . ولم يكف بأخذ الموضوع ، بل حافظ على التلخيص الخارجي للقصود والمشهد ، والتلخيص الداخلي لحوادث والشخصيات . ولم تحط قدرته اليازية على تقليد الشعر ، ولذا أثر ان يثر قصائد البلاغي ومقطوعاته . ولكنه لم يتورع عن اخذ بعض المشاهد والقصائد يرميها ، وذلك واضح كل الوضوح في المسرحية . وقد اشترت مسرحية الشيخ بصره ، ومنذ عدة مرات ، بينا مدلل ستار النيران على مسرحية البلاغي .

(٥) طرق هوقي هذا الموضوع في مسرحية « اميرة الاملس » (١٩٣٢) .

(٦) تطورت هذه الحادثة عند هوقي ، في مسرحيته المذكورة آنفاً . فبدان تم انكار المتمد ، سينتج ، وضعت الامل والحسن يقترب الاجتماع بها ، على اخر من الجبر . وقد خاف الحظ ان يقتلها ثانية ، وان يشتريها من الثاني . وينجبان ممأ الى السجن حيث يوارك المتمد زواجها .

(٧) ائب ابراهيم رمزي المسرح ليا يد « الحاكم بامر الله » و « بنت الاخشيذ » و « اجلال المصونة » و « البدوي » و « المرة البنية » و « دخول الحمام من ذي خروجه » و « اير خوفهم » و « سرخة الملل » و « المراري » و « عبال الحايب » و « بنت اليرم » وغير ذلك . وترجم ٤ : « ديمر وكولتزه » و « تيمورلنك » و « ديشليو » و « سجين الباسيل » و « بيزاوي » و « لفسايد المصري » و « دشتون ودليله » و « الامير سليم » و « عزة بنت الحليبة » و « اسير كرميل » و « لتاج » و « الملك نير » و « وترويض الفكرة » و « عدو الشعب » وغيرها .

(٨) بطور أسلوب رمزي في كتابة المرحية ، بعد عودته من إنجلترا ، واعتناقه للأدب والفن والتأليف المسرحي . (راجع « حياتنا التشيلية » لـ أحمد تيغور - ص ٨٨) .

(٩) كان في باريس ، حين كان شوقي يطلب العلم في فرنسا ، مجموعة من أعظم مآرحة المسامح وأشهرها ، وإمامها : الأدبيون واللغويون والكوميدي الفرنسيون ، ومسرح الفن والمسرح الحر . وكانت باريس آنذاك ، تسج بشتبة من أشهر نجوم المسرح وكواكبه . كإدوارد برنارد وجان هينري وجيوزيف ريجان من المثلات . وكوكلان الأب وكوكلان الابن من الممثلين . وكانت هذه المآرحة تعرض أشهر المسرحيات الفرنسية والعالمية ، من قديمة وحديثة . وقد أدرك شوقي من الكتاب المسرحيين : دوماس الابن ، وأميل أوجيه وفكتوريان ساردو وفريديريك ماسوني .

(١٠) جساء في مقدمة الطبعة الأولى من التوقيات (ممر ١٨٩٨) التي كتبها شوقي بنفسه ما يلي :

« ... ثم قلت روايتي « علي بك أو لها هي دولة الممالك » ، متبدأ في وضع حوادثها على أحوال الشخصات من المؤرخين ، الذين رأوا ثم كتبوا . وبشت بها قبل التشيل بالطلع إلى المرحوم وهندي بأعما ، ليرضا على الحديوي السابق ؛ فوردني منه كتاب بالغة الفرساوية يقول في خلافة : أما روايتك فقد كسكته الجنب العالي بقرائتها . وفلثني في مواضع منها وفلثته . وهو يدعوك لك بالمزيد من النباح ، ويجب أن لا تفتكك دوروس الحقوق التي يكتكك تحصيلها واثت في بيتك بمر ، عن التمتع من مسالم المدينة العاقلة أمامك ، وإن تأتينا من مدينة النور (باريس) بليس تخفي . به الآداب العربية .

(١١) فذكر المحاور التاريخية أن مراداً كان يجب للبية ، زوجة علي بك ، ولصكتها لم تكن اخه .

P. Corneille - « Discours de L'utilité et des parties du (١٢) poème dramatique » - Paris 1660.

(١٣) عندما عاد شوقي إلى هذه المرحية وهما ، بسط هذا المشهد ، وجمع مراداً وآمال في مشهد لوح وبكته على أيها مصطفى وعلي علي بك .

(١٤) ص ٤٧ .

(١٥) سبق سليمان البستاني الباحثين في نشأة الحديقة ، إلى بيان ما بين هذه الجور من اختلاف في الملامح ، كبا لعلها ونحمرها وموسيقاها ، وطبق ذلك في تحريره للآليانة (راجع مقدمة ترجمته للآليانة ص ٩٠ - ٩٤) .

(١٦) المقدمة ص ٣ .

(١٧) ص ٧ .

(١٨) ص ١٥ .

(١٩) ص ٢١ .

(٢٠) ص ٢٠ .

(٢١) ص ٥٤

(٢٢) جاء في كتاب « معطى كامل بإحداث الحركة الوطنية » لبيد زرعن الرافعي (ص ٣٨) ما يلي ، خامساً بهذه المرحية :

« وانظر فيما نقل الصدق والامانة والنبات وقرة العزم والارادة . وهي الصفات التي كانت اكبر عند الفتح العربي ، وتعد الى تربية الامة على الفضائل الوطنية » .

(٢٣) قال لويس شيخو في « المشرق » مثبوا الى هذه المرحية :

« وكنا اول من سبق الى فتحها في مدرسة الكلية قبل ٢٢ سنة . ثم عاد خيرة مدير مدارس التربية الاب خليل اده سنة ١٩٠٦ فاقترحها على صورة اخرى على احد ملهي كنيها جناب اضلون اندي الجبيل ، احد مشي الاهرام حاك ، وصلها له تنصيصاً ، مدكناً في اطوارها ومشاهدتها وممثلياً . فايرضا الاستاذ على تلك الصورة ، ومثلياً اول مرة في مسرح زهرة سوريا سنة ١٩٠٧ . ثم قلما وحسناً واتسع فيها طبعها آخرى في مطبعة الاهرام » .

(المشرق السنة ١٢ - ١٩٠٩ - ص ٦٣٤)

(٢٤) لم تذكر المصادر التاريخية اسم ابن السومل . وقد اخبر المؤلف في هذا الاسم ، لانه اسم ابي السومل ، على عادة العرب .

(٢٥) ص ٤١٩ .

(٢٦) المرجع السابق .

(٢٧) مسأسة فيدر لاسين ترجمة حبيب الخولي (الادب الفرنسي في عصره الذهبي - ص ٣٧٦) .

(٢٨) وودت اخبار حرب البوس في « الاقاني » ج ٥ ص ٣٢ (بولاق) ، وفي ابن الاثير ج ١ ص ١٨٣ وفي مجمع الامثال لبيداني ج ١ ص ٣٤٢ . وفي العهد الفريد ج ٣ ص ٢٤٨ .

(٢٩) مقدمة المرحية ص ٥

(٣٠) المرجع السابق

(٣١) » »

(٣٢) هذا الخبر ملخص عن كتاب الاقاني ج ٤ ص ١٤٩ - ١٥٠ (بولاق) .

(٣٣) فرح اضلون - دارالروايات واقصبا لكاء (« فرح اضلون » لبطرس البستاني ص ٤٣ - ٤٤) .

(٣٤) كتب هؤلاء الحماة ، في منه التمثيلي من حياة فرح اضلون ما يلي :

« ولكن الضيق على حرية الفكر والكلام تطرق الى دور التمثيل ايضاً في ذلك الحين . لما قدم العديد رواة الى المسرح ، حتى وجدت من رواية المخطوبات عتبات في سبيلها . ولما قدم رواية « السلطان صلاح الدين وملكة اورشليم » ، اجلت منها السلطة العليا كل الاجمال ، ومنعت ظهورها بتاتاً . فعاد فرح اضلون ، وحشد جيله بين وبين المخطوبات والمحايلة نزاع حثيف ، قال لهم فيه : ان

التي أصبح اسهل احتياك من هذه الحاجة ، التي كيها حولنا وجبنا لتعبنا بها . ويدد التي والتيها
وعدت السلة بالاذن بشئها اذا عدل فيها كثيراً ، واعبها الصديل . فاضطر مكرماً الى تعديل
عناجلت مدينة فيا ، اضف ثورتها في نفاط كثيرة كان يرمي فيها الى ايصال الجمهور وتنبه الى
حقوق الامم الصليبية .

ومع ذلك كانت السلة تراقب بتليل هذه الرواية بطور كلي ، واحياناً كانت تحاول ابطاله . وبعد
صادقت هذه الرواية في فلسطين وسوريا مثل هذا الانطباع الذي صادفته في مصر .

(ملحق السلة الرابعة من مجلة السيدات والرجال - عدد خاص
بفرح الطون - ص ١٣٣) .

(٣٥) فرح الطون - « الكاب الشرق وحاجاه الجديدة » - (« فرح الطون » لطرس
البيتان - ص ٢٠) .

(٣٦) المرجع السابق ص ٢٣ .

الفصل الثاني

مسرديات من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث

(١) مقالات مصر احمد عواني - محمد الميادي : (١٨٩٧)

يعرض المؤلف في هذه المسرحية ، لفترة عصية حاسمة من تاريخ مصر الحديث . وقد سرد فيها بعض الاحداث التي سبقت ثورة عرابي واعقبها ، في اسلوب مملوك هزيل ، من الناحية الفنية .

وقد كتبها ، فيما ارى ، دفاعاً عن الاسرة المالكة ، او عن الحديوي توفيق بالذات . وقد استعرض حوادث هذه الثورة واورد بعض المواقف الوطنية ، التي وقعها عرابي واصحابه . الا ان غايته التي سعى اليها كانت تسمي عينه عن الحقيقة ، فقرأه في شكل مناسبة تعرض ، يجعد الحديوي^(١) ، ويور خطاه ويظهره بظهر الوطني الذي كلف يبدل الجهد في سبيل تجنب مصر ويلات هذه الثورة .

وقد اخفق المؤلف في الفصل التمهيدي ، اذ اظهر لنا مصر جالية في احد القصور ، وحوها اتباعها ينشدون نشيداً وطنياً ، ثم تحدث هي ، فتلقي قصيدة تعرض فيها اعابها ، ثم يحاور الحديوي وهو يحاورها . الى ان يظهر شخص اسمه امال^(٢) ، وهو تشخيص لهذا المعنى ، ويخاطب مصر ، ويظهر لها انه مستعد مع اخوانه للدفاع عنها . ثم تحدث مصر بالشر وتعبو عن بعض المعاني الوطنية المبهمة .

وبعد ان يستعرض المؤلف حوادث الثورة وينتهي من محاكمة المرائين ، وثلاثة الحكم الذي صدر عليهم ، يقدم الحديوي توفيقاً ليحب على الحكم فيقول :
 « هذه اواسر من ؟ هذه اواسر من خالقتوه وهدفتوه . ثم ان كانت في عروقكم دماء تعرف ما الواجب ، لكنت لكم من توبخ الضائر ثابت واي نواب » .

ثم يقول مخاطباً الجنود :

« خذوهم الآن الى منازلهم ليتدبروا كيف يحلوا لهم المني ، او كيف تسوء هناك حالهم . ولتقدم له حداً على ان احاط بنا وعائنه ، فأنتهز كما انتهز مصر واهلها من البغي وايدي المفسدين . ولتقم في مصر زينة ، واحب ان تكون من ابج ما ازدانت به قايروا ، عليها تستقر بعد ما اظلت بظلم القوم الظالمين » ^(٣١) .

هذا هو موجز حوادث المسرحية . وهي كما رأينا ، خليط عجيب من الافكار الوطنية الملوثة ، المقررة بحب الحديوي وتحميده ، والتشديد بأعمال عراي وزملائه من الوطنيين ^(٣٢) . والحقيقة ان المؤلف يعبر هنا عن رأي فئة من الناس ، كانت تتعاضد عن فكرة عراي الوطنية ، او كانت تتصد الانقاص منها ، لاغراض شخصية ^(٣٣) .

(٥) لا بد لهم هذه المسرحية من الوجهة التاريخية من تصوير الجو الوطني الذي ظهرت فيه . فقد اختلفت اثناء ظهور الحزب الوطني ، وعلى رأسه مصطفى كامل الذي كان ينادي الحديوي عباس حلمي حين كان الوطنيين يشبهونه ظليراً للحركة الوطنية . وشغل هذا الحزب على مآلاته الحديوي ، حتى وقع الانقسام الذي بين الجفرا وفرسان سنة ١٩٠٤ . كما ان مصطفى كامل ، تهيئ على عزاي وتلد بحركته في السنة الثانية من اللواء ، وحاول ان يشوه سمته ، واضعته خائفاً لبلاده . وقد عبرت مفاته « عراي امام التاريخ » عن هذه الماني جيداً . ولعل اوضح الناقض ، خشي ان تربط حركته الجديدة في اذهان الشعب والحكومة ، بحركة عراي ، التي منيت بالانقراض ، فلراد ان يفرق ما بين الحركتين ، وان يطمئ الشعب ان حركته هذه لا تمت الى تلك جهة ما ، بل انها قامت حرباً عليها وعادتها لها ، واتخذت فرصة عودة عراي من منفاه ليبر عن هذه الماني . وهي متطورة سياسية بارعة ، وان لم تكن في حقيقتها حركة وطنية بل هي التي للجهة اليوم .

وكذلك كان موقف الشيخ محمد عبده . فان وجهة نظره كانت تعارض وجهة نظر السكوكيين =

هذا ما يحتصن بالجو التاريخي المسرحية ، اما الناحية الفنية فيها ، فانها تدل على ان الكاتب ، كالت يجهل كل الجهل معنى الفن المسرحي ، ولم تكن لديه فكرة ما عن التنسيق الفني الخارجي ، او التنسيق الفني الداخلي .

فالتهميد الذي قدم به المسرحية ، من شأنه ان يبلبل افكار الجمهور ، ويرفعه في حيرة واضطراب ، لا يستطيع معها ان يمسك بالحيط الذي عليه ان يمسكه حتى يديه في تيه المسرحية . واذا تجاوزنا ذلك قليلا ، رأينا ان الكاتب يشعب الحوادث ، ويفرق الجمهور في لجة من الوقائع ، الرئيسية والثانوية ، بحيث يصعب عليه تتبع الحوادث . وهكذا يعني بالقصور ، ويتضائل استيعابه بالعرض المسرحي رويداً رويداً . فالكاتب ، بدلاً من ان يلتزم الخط المستقيم ، الذي هو اقصر مسافة بين نقطتين ، سار في خط متعرج مقشعب ، فقتل في نفس الجمهور لذة التتبع والاستطلاع .

والحوادث التي اختارها ، غريبة كانت ام مختصرة ، كانت تبرز امامنا كلها مواد اولية ، تحتاج الى يد صانع تذهبها وتنقيها عما علق بها من اوسار . واهى المؤلف ان يبيع نفسه حق الاختيار ، الذي يباح لكل كاتب ، ثم يقبعه بعمليني التصفية والتنسيق . وعندما تقدم الى تخطيط المسرحية ، لم يحاول عرض الحوادث في وحدة متكاملة واضحة تأمة بنفسها . وقد كان هذا متيسراً له ، لو انه غزل الحوادث التي اختارها ، عن الحوادث التي عايشها ، ووقعت من حولها . ثم عكف على هذه الحوادث ، وركزها وقصها بطريقة منطقية متسلسلة ، في الجو التاريخي الذي عاشت فيه .

وفي تصويره للشخصيات ، لم يحاول ان يحقق نطاق الخبر التاريخي ، ولم يحاول ان يجعلها لائحة متحركة ، وهكذا اهدر جميع المعاني الانسانية

= اذ كان لا يؤمن بالطرفة ، بل يرى ان التربية الوطنية البليغة المأدلة ، كلية بايقاظ الوعي الوطني في البلاد . ولذا نراه في سجنه يهاجم هذه الحركة ، ويتصل منها ، ويحج ريش بلشا والحدديري . (راجع الفريخ الاستاذ الامام ج ١ ص ١٠٠ - ١٠٥ ، وراجع ايضاً ما جاء في ذلك الكتاب خاتماً بموقفه من الرايين ص ١٤٥ - ١٦٥) .

والوطنية التي كانت تضطرب في نفوس الأشخاص ، واطاح بالحوادث الضخمة ، ان تطفو على سطح السرجية ، وترك الشخصيات راسية في قاعها ، مخفية خلف ستار الحوادث الكثيف ، ووراء الحطب والمواظ الطويلة ، التي تعطل السياق ، وتفتر تطور الحوادث وتعمق غمر الشخصيات .

واسلوبه ركيك هزيل ، تغلب عليه العامة ، وتكثر فيه الاخطاء ، وبخاصة في تلك المقامات التي نظمتها في بعض المواقف .

(٢) نابليون بوتابورت - امين الحوري

هذه المسرحية خليط من التاريخ المصري القرنسي الحديث . وهي تمثل طرفاً من حياة مصر في اواخر القرن الثامن عشر ، واولئ التاسع عشر ، حين غزاها نابليون وطارده الجيش الانجليزي بقيادة نيلسون .

وقد سرد المؤلف بعض الحوادث التاريخية التي جاء ذكرها في المصنف ، ولم يبرزها ابرازاً تمثيلاً ، يعيدها حية ، شأن الكاتب المسرحي الجيد ، الذي يتناول اخبار التاريخ ويميل فيها قلبه ، ويمتاز ويقدم ويؤخر وينسق ، حتى تبدو الحوادث طبيعية ، تتدفق حركة وحياة .

ويظهر من ترتيب الفصول والمشاهد ، ان الكاتب لم يستوعب طريقة التنسيق المسرحي ، اذ بناها على طريقة تعدد المشاهد ، فصكان يورد المشاهد التي تتباين في الزمان والمكان تبعاً ، دون ان يحسب الفترة الزمنية او التفة المكانية حساباً .

وكذلك كان يفعل بالحوادث ، يورد الحادثتين المتتاليتين ، دون ان يقدّر الزمن الطبيعي ، الذي ينبغي ان ينتضي بينهما . فكان مثلاً ، يرسل رسولا في طلب شيء ما ، ثم اذا به يعيده الى المسرح في لحظة ، دون ان يسمح للوقت المسرحي ، الذي تم فيه رحلة كهذه بالمرور .

والامثلة على ما نذهب اليه كثيرة جداً في المسرحية . فالمنظر الاول من الفصل الاول ، يقع على ساطع البحر ، في سفينة بحرية قرونية ، والمنظر

الثاني ، الذي يليه مباشرة ، يقع في غرفة في بيت السيد محمد حكيم ،
بالاسكندرية ، وهكذا في معظم النصول .

وهذه الطريقة ، كما قلنا في اكثر من موضع ، ان كان انراجها متيسراً
على مسرح كسارح عصر اليمانيات ، لا يمكن ان يتيسر بحال على مسرح
حديث ، له تقاليده وشروطه وقبوه .

ثم انه يجتاز من الحوادث التاريخية الضخمة ، التي جرت في هذه الفترة ، كل
نافه هزيل ، ليس له دلالة خاصة ، او صفة تمثيلية ، ولا فائدة منه البتة في حكاية
الحوادث جبكاً طبيعياً عكساً . في حين ان نجاح المسرحية ، كما كان يقول
فولتير ، يتوقف في المكان الاول على اختيار الموضوع .

ومرر ذلك كله الى ان الكاتب لم يقدم على معالجة الكتابة الفنية
للمسرح ، بعد دواية وتأمل ، بل اراد ان يقتفي على آثار من سبقه من
الكاتب ، فجمع قطعاً متناثرة واسلاء مبعثرة من تاريخ هذه الفترة ، وضماها
بعضاً الى بعض ، في ذلك الحيز المحدد بالزمان والمكان ، دون ان يسلط عليها
قوة الاختراع ، ودون ان يطل بوجهه بينها ، عنشاً او منسجاً او مصلحاً .
وهكذا استغل المؤلف هذا الحيز المحدود اسوأ استغلال ، ذلك الحيز الذي كان
يشبه الكاتب الاميركي هنري جيمس بالسندوق المحدد الابعاد الثابت الشكل ،
الذي يترقب على الكاتب ان يستغل الفراغ الذي فيه بدقة وحذر ، فيملأه
بكل قير ثمين من المواد .

ثم ان الكاتب وقع في شر الازدواج ، وقسم حكته الى قسمين متباينين ،
احدهما هو تاريخ حملة نابليون على مصر وفلسطين ، ثم عودته الى فرنسا
ومطاردة القائد الانكليزي نيلسون له ، وكلها حوادث تاريخية معروفة .
والثاني يتناول سفر نابليون الى فرنسا ، ليقابل زوجه جوزفين ، التي طرقت
اسماعه اشاعات كثيرة حول سلوكها اثناء غيابه . ويجمع المؤلف الزوجين
المتحامين ، ليقم بعض المقبات في سبيل حبهما ثم ليزيلها بسرعة ، وبغني
الموقف بينها ، وينهي المسرحية بمشاهد غرامية بين الزوجين ، لا ترتبط

بالحوادث الاولى الا بأوهى الصلات . وقد وقع هذا كله نتيجة لجهل الكاتب
ولسوء اختياره وتخطئه في ترتيب الحوادث وفي ابرازها ، مما ترك المشاهد في
فيه من الحوادث الرئيسية والحوادث الثانوية ، يضل فيه ضلالاً بعيداً .

والشخصيات التي اتي بها لتمثل هذه الحوادث ، كانت شخصيات تاريخية
معروفة ، لم يعوز ملاحظها ولم يحلل نفسياتها ، بل تركها كما هي تحتفي وراء
الحوادث ، لتألف منها والمشهور ، لتخرج بعد ذلك باهنة شاحبة ، تنتهي حياتها
عند نزول الستار ، ولا تمتد ذلك الامتداد الحيوي الخالد الى الحياة
الالائية .

وحواره هزيل سطحي ، لا يساعد على جلاء الحوادث او رسم الشخصيات ،
بل يتوكلها ترسف في اغلال نتيجة من التلة الركبة المصطنعة ، التي تكثر
فيها الاخطاء ، وتطمى عليها العامة .

(٣) ابطال الحوية - انطون الجليل : (١٩٠٨)

هذا الفصل المسرحي ، كانت نتيجة لتلك الغزوة الشعورية العظيمة التي شملت
البلاد المثانية من ادناها الى اقاصها ، عند اعلان الدستور الثاني في ٢٣ من
يوليو (تموز) سنة ١٩٠٨ (١١) ، والتي ظهر اثرها في الادب العربي الحديث ،
قريباً جميعاً (١٢) .

وينقسم الفصل الى خمسة مشاهد ، عرض فيها المؤلف المقدمات التي سبقت
اعلان الدستور ، في سرد تلويحي خالص ، وقدم لنا الابطال نيازي وانور
ومعظف ، ومن اضطلع معهم من الجنود والمساعدين بمحمل هذا العبء الوطني
الظيم .

وهو يلخص الحوادث ، فيقدم لنا (نيازي) وحده على المسرح ، يتعرض
الحوادث ويشرح ظروفها ويبين اسبابها ، وما يتوقه من نتائجها . ثم يقدم
لنا (انور) ويجمع بينه وبين نيازي على المسرح ليشترك في تشخيص اسباب
هذه الحركة ، على اختلاف انواعها من سياسية واجتماعية واقتصادية . وما

يذهبان في التفصيل كل مذهب ، ويسترسلان في التمييز عن عواطفها ، وفي وصف الحوادث في خطب طويلة ممتدة ، حتى تنقلب المسرحية الى سرد تاريخي مجرد من كل فن ، يستعرض الحوادث ويصفها ، ولا يعنى بتقسيمها وتمثيلها في حركات مسرحية تنسم بالصدق والحياة . وهكذا كان عمل المؤلف في المسرحية ، شيئاً بعمل المؤرخ ، الذي يعنى بسرد الحوادث كما وردت في التاريخ ، دون ان يبيع نفسه الاضافة اليها او الحذف منها ، بحسب ما تقتضيه شروط الفن المسرحي . فهي بذلك عرض تاريخي لحوادث تحمل في طياتها الطاقة التبشيرية (الدراماتيكية) ، وهي جديرة بان تقدم لنا اثرأ مسرحياً رائماً ، لو استقلت استقلالاً حسناً ، وجالت فيها يد حاذقة صناع .

وعمل الخيال فيها ضئيل لا يذكر ، إن في خلق الحوادث او في ربط المواقف او في خلق الشخصية وابعاز ملامحها وتوضيح سماتها وقسماتها ، وتحليل عواطفها وتبيين الدوافع التي تحركها وتوجيهها ، او في وصف تفاعلها مع الحوادث وتأثيرها فيها وتأثرها بها ، حتى تلتحم الاسباب والوسائط والنتائج في نسج محكم متين .

وقد اقتصر جهد المؤلف في المسرحية على التنسيق الفني الخارجي ، فوضع الحوادث على المثلين ، ووضع على السنتهم الخطب الطويلة ، التي تشرح الحوادث كما وقعت في حقيقتها ، دون ان يجرؤ على اضافة موقف او ابتداء حادثة او خلق شخصية . ولم يكن همه ، فيما يبدو ، ان يمثل هذه الحوادث ، بل كان يسمى جاهداً لتقديم عرض سريع موجز ، لهذا الحادث الوطني الضخم ، ويعرضه على جمهور متحمس ، ذاق اكثر افراده الوان الذل والهوان في عهد الاستبداد المجيدي (١٧) .

والقصة التي كتب بها هذا الفصل ، تتفق مع الموضوع والغاية ، وهي في اكثرها خطب حماسية ، تقوم على اختيار الالفاظ القوية والمبارات القوية المؤثرة ويكثر فيها التردد والتكرار والتوافد والسجع . وقد وفق المؤلف الى توفير التيم البلاغية في المسرحية ، الا ان طاقته وقته به دون بلوغ الغاية ، في تقديم عمل فني عظيم (١٨) .

(٤) ارواح الاحرار - نسيم العازار : (١٩٠٨)

وانفعلت نفس الاديب نسيم العازار ، بالهزة الوطنية ، التي شملت أرجاء الدولة العثمانية ، على اثر اعلان الدستور ، ففني بعرض الحوادث المباشرة التي أدت الى ذلك . وهو يصور لنا ، بلسان سريعة غير مباشرة ، الجو القائم الذي سبق اعلان الدستور ، وما كانت فيه من ظلم واستبداد وجاسوسية ، وما بلغت به حالة البلاد فيه من فساد في اداة الحكم ، وتدهور في الاقتصاديات ، وتعطل في مرافق الحياة ، واضطهاد لأفراد الرعية واستهانة بيني الانسان .

وقد فجع الكاتب ، فيما نرى ، في تصوير هذا الجو المظلم المضطرب ، الذي كانت فيه اقدار الناس تتأرجح على حشك الطاغية المستبد ، ووفق الى تقديم صورة حية سريعة ، لهذه الفوضى التي ضربت اطنابها في البلاد ، خالية من الاستطراد والحشو ، ومن كل ما من شأنه تعطيل اللرد وتعويق السياق .

وهو يفتتح مسرحيته بنظر يعور ما بلغت به حالة الأرمن في الدولة العثمانية من البؤس والشدة ، وما حاق بهم من ظلم العثمانيين ، حين كانوا يقتاتون اطفالهم ويستميون نساءهم ، ويأخذونهم أخذاً ويلاً بالشبهة والظن ، دون ان يتعروا الحقائق ودون ان يعنوا بتسيير الحديث من الطيب .

ثم يتقدم الكاتب ، ويعرض لنا حالة العثمانيين الاحرار انفسهم ، وما كان ينالهم على ايدي عمال الدولة الطغاة ، من الوات العذاب والاضطهاد ، لجرّد كلمة فاهوا بها او لحاطر غير هجس في نفوسهم .

وتتجمع الأسباب والتدور ، لتنتهي اخيراً في مؤامرة ، بدأت صغيرة كالشرارة ثم كبرت واستفعلت واتسع مداها ، حتى اصبحت قاراً حامية ، لنزع لظاهما السناة الظالمين .

وهذه المؤامرة ، التي التحم نسجها من الفتاة الارمنية (فني) ، والفتاة التركية (نعمت) ، والبطلين (انور) و (نيازي) ، ومن لف لهما من رجال

الجيش والسياسة ، اخذت تسمع وتمتد ، حتى شملت الدولة في مختلف مراحليها واركانها ، وحتى تسربت الى صفوف الجيش فانتشرت فيها انتشار النار في الهشيم .

وحدات هذه المؤامرات وتطوراتها ، كانت معروفة آنذاك ، لتناقليها الالسنه وتسميها الصدور ، وتسجلها صف الاحرار ومنشورات « جمعية الاتحاد والترقي » . ثم جاء دور الادب ، ليسهم في تسجيلها ، متشحة باحاط بها من الجو النفسي والشعوري ، الذي شهده الاديب وعاش في حياه زماناً طويلاً .

وقد وفق الكاتب في تنسيق الحوادث ، وبسطها على رقعة المسرحية ، بدقة ونظام ، يؤخر ويقدم ما شاء له فنه ، ويمزل الحوادث الرئيسية ، مما كان يشوبها من الحوادث الثانوية ، التي لم يكن لها فائدة ملحّة في رسم الجو، او اتمام الصورة العامة للحوادث والشخصيات .

وقد كانت الحوادث تنساب انسياباً طبعياً ، وتتطور تتطوراً متصلاً ، الا اننا نأخذ على الكاتب ، أنه جعل الصراع فردياً من جانب الثوار ورجال المؤامرة فقط ، ولذا كان التفاعل فيه ضعيفاً ، والتجاوب سطحياً وشلاً .

كما اننا نأخذ عليه ، انزلاقه في بعض المواقف الخطائية ، والمونولوجات الطويلة ، التي كانت تضعف من تأثير الحوادث ، وتلقي برشاش من الكلام الفاتر على الجو العامي المتوهج .

وقد بنى الكاتب مسرحيته على طريقة تعدد المناظر ، التي اشرقا اليها في كثير من المواضع ، فكان ينقلنا من مكان الى آخر ، طرفة دون تمهيد ، غير آبه لخصائص التركيب المسرحي والتنسيق التي للشاهد والتصور .

وقد كان من اثر معاصرة الكاتب للحوادث ، ان عجز عن رسم الشخصيات رسماً دقيقاً ، كما عجز عن تحليل اخلاقيها ، وعكس احوالها واقمالاتها . فظهرت الشخصية الانسانية ، في اطوارها التاريخي الثقيل ، الذي كلف مجول بينها وبين

التعبير الحر المنطلق ، عن خيثة نفسها ومكنون عاطفتها . وهكذا طنى التسجيل التاريخي عند الكاتب ، على الصورة الانسانية الحية ، التي تتحرك وتتمثل وتقدم وتجم ، وتود وتغار ، بدوافع خفية او ظاهرة ، ولا سباب واضحة او مبهمه .

اما اسلوب الحوار ، ووسيلة الفنية والعقلى ، فقد كان متقناً ، قل ان تقع على ما يشبهه او يدنو منه ، من اساليب الحوار في هذه الفترة . وقد كان طبعاً لياً ، وفق المؤلف به ، في بعض المواقف ، الى تصوير اللبائس الوطنية والانتعاشات العاطفية . وقد كثرت فيه الوان التأثير الخارجى من الفسيفساء الوطنية وقصائد حماسية .

(٥) عبد الحميد والستور^(١) - امين الحوري : (١٩٠٩)

عندما نُخلع عبد الحميد سنة ١٩٠٩ ، مرت في جسم الامة العثانية ، هزة شعورية لا تقل عن الهزة التي ظهرت لدى اعلان الدستور . وفارت احقاد الادياء وضغائنهم على الطاغية الذي استباح ارواح الناس واعراضهم واموالهم ، ونشروا خطبهم المجلجلة وقصائدهم الرثاءة التي عددوا فيها مساوئه ومردوا فضائحه وسجلوا مظالمه . ولم تتخلف القصة والمسرحية عن الوان الادب الاخرى في هذا المضمار^(٢) .

وسام الكاتب البنسائي امين الحوري في هذه المناسبة ، بمسرحيته هذه . وقد وضعها في اربعة فصول ، عرض في الفصل الاول اعمال الانتحادين ، شوكت ونيازي وانور . وفي الفصل الثاني نقلنا الى قصر يلدز ، حيث اجتمع احرار عبد الحميد ، مصطفى بك وطاهر بك وجور آغا ، واخذوا يتدبرون الامر ، ويمدون المدة لتقص غزل الانتحادين ، وتقويت الفرصة عليهم . وفي الفصل الثالث عرض علينا مجازمة الحوثة من انصار السلطان الخلع . وفي الفصل الاخير صور احتفالات الشعب بخلع الطاغية ، وشق جورر آغا ، احد اعدائه .

وقد عني الكاتب بتصوير الجو التاريخي ، ولخص الحوادث التي أدت الى خلع عبد الحميد ، واهمها محاولة الشعب بالدستور الجديد . ثم صور لنا طرفاً من

حياة اعوان عبد الحميد وعمالهم. فالكاتب اذن لم يستعرض الحوادث بتفاصيلها، كما فعل نسب العازار، في « ارواح الاحرار »، وكما فعل هو في مسرحيته « نابليون الاول »، التي تحدثنا عنها سابقاً، بل آثر ان يملك الحوادث من بداية النهاية. فعرض تلك الازمة عرضاً سريعاً مقتضباً، لخص فيه الحوادث ووزعها على افواه الشخصيات التاريخية المعروفة. ولم يعن بتنسيق الحوادث واختيار الملائم منها، لخلق حبكة مسرحية ناجحة، ولتجسيم صراع متداخل متشابك. ولا ننكر انه بدأ في تصوير هذا الصراع، الا انه ترك اطرافه مفتوحة، كل طرف منها يسير في الخط الذي رسمه له المؤلف دون ان تتلاقى الاطراف، في وحدة متأسكة متجانسة، او في صراع يجمع اشخاص المسرحية، ويتيح لكل منهم فرصة التعبير عن نفسه بوصفه كائناً حياً، له رغباته وميوله.

وهذا العيب تطرق الى المسرحية، نتيجة لتقليد الكاتب بالحوادث التي شهدناها او سمعنا بها في ايامنا، او نشرتها الصحف، كما ذكرنا امين عطا الله، امساجاً مختلطة واشياء متناثرة. فدمته الحوادث الخطيرة، ولم تترك له فرصة للتأمل والابداع، فاضطر الى ان ينقلها نقلاً تاريخياً مجرداً، لا يلونه بالوان نفسه، ولا يضيفي عليه شيئاً من ذاته. وهو يسوق التاريخ للعظة والتسجيل، ولا يعنى بان يلقى على الحوادث مسحة ورومانتيكية او نفسية او فلسفية، بل يتروكها تتحدث عن نفسها، وحسبه ان استرك مع بني قومه العثمانيين، في الاحتفال بذلك الحوادث التاريخي الجليل، الذي زحزح عن كواهلهم اعباء حكم استبدادي شديد الوطأة عظيم الازهاق.

ومن المبعث ان نطالبه، بعد هذا كله، بما نطالب به الكاتب المسرحي من التقليد بشروط التنسيق والاختيار، والعناية برسم الشخصيات واجراء الحوار المناسب على لسانها، فهو لم يرم الى خلق عمل ادبي بل اراد ان يسجل الحوادث التاريخية في عمل مسرحي تتداوله الفرق التي تسام في الاحتفال بسقوط عبد الحميد.

والكاتب يتعثر في كتابته، ويتروط في اخطاء لغوية كثيرة، ويستعين

بشعراء العصر ، ليصف عبد الحميد وطفانيه . فيأخذ من شوقي طرفاً من قصيدته التي قالها في هذه المناسبة ومطلعها :

سل يلفذا ذات القصور هل جاءها نبأ البدور^(١١)

ويأخذ من فارس الحوري اياتاً من قصيدته التي مطلعها :

الله اكبر فالظلام قد علوا لاي منقلب يفضي الا الى ظلموا^(١٢)

ويأخذ من حافظ جزءاً من قصيدته التي مطلعها :

اجل هذه اعلامه وكواكبه حينئذ لنا فليحجب الذيل صاحبه^(١٣)

وهو يأتي بالخطب الطوية ويرد البرقيات واقوال الصنف في الحادث ، وغير ذلك من المواد القريبة التي اضعفت المسرحية وطلعت على عمل الخيال المبتكر فيها .

(٦) انباء الزمان في حروب الدولة واليونان - محمود فهمي ومحمد توفيق الازهري : (١٩٠٩)

كُتبت هذه المسرحية ، على اثر الحرب التي قامت بين الدولة العلية واليونان سنة ١٨٩٦ . حين كانت المملكة اليونانية ترغب في ضم « كريت » اليها . وكانت هذه الرغبة تلهب مشاعر الشعب اليوناني ، ويجد فيها تحقيقاً لأماله الوطنية ، وتمييزاً عن عواطفه الدينية .

وقد بدأت هذه الثورة ، كما انبأنا التاريخ ، بالاخفاق الفذيع . ولولا تدخل الدول الاوربية الكبيرة - التي كان لبعضها يد في تأجيج خيرات هذه الثورة بما دسه من دسائس وما حاكته من مؤامرات - لفضى على المملكة اليونانية قضاء مبرماً .

وقد كتب المؤلفان هذه المسرحية ، تمييزاً عن عاطفتها الدينية ، تجاه دولة الخلافة الاسلامية ، التي كانت تمثل في نظر المصريين عامة ، في اواخر

القرن الماضي وفي مطلع هذا القرن ، البقية الباقية من عزة الاسلام وصوته .
وكان الخليفة في نظرم رمزاً للجامعة الاسلامية ، التي كان بعض المصريين من
الزعماء وذوي الرأي ، يسعون الى تحقيقها ويسلمون لها آلاء الليل واطراف
النهار .

وتتسم المسرحية الى خمسة فصول . وتقع حوادث المشهد الاول من
الفصل الاول ، في البرلمان الانكليزي ، حيث توى اعضاء المجلس ، يجوكون
المؤامرات ، ويدبرون الحيل للابتلاع بين الدولة العلية ورعايها . وذلك رغبة
في السلاخ كريت منها ، حتى تقع في ايدي الانكليز ، غنية بريدة .

وننتقل فبأية في المشهد الثاني من هذا الفصل ، الى بونس افندي ، احد
ضباط الجيش العثماني في الاسكندرية ، وهو ينتظر حبيبته جلفدان في احد البساتين
الواقعة في ظاهر المدينة . وتوافيه حبيبته ، وتعرف من حديثهما ان اباهما يمانع
في زواجه منها ، وانه يريد ان يرغمها على الاقتران بآخرها ، شأن أكثر
الآباء الذين يصورهم لنا ككتاب المسرحيات . وفي آخر هذا المشهد ، يعرف
الضابط من احد المارة ، بما حدث في جزيرة كريت من المذابح والفتن ،
فتسرح حبيته ، ويعقد العزم على ان يذهب مع الجيش لاختطاف التوار ، واطفاء
نيران الفتنة .

ويوقع ستار الفصل الثاني عن السلطان عبد الحميد ، ومن حوله شيخ
الاسلام والصدر الاعظم والوزراء ، ونسبهم يقاطعون الآراء في امر هذه
الفتنة ، ويقر رأيهم أخيراً على ارسال بعض الجنود لتأديب التوار ، ويقول
السلطان لمن حوله :

« اذا حيث اتفقت الآراء على وجوب تأديب اولئك الاستيلاء ، فعلي فاطر
الحرية ان يرسل بعض الجنود لتسقي هؤلاء التوار كأس السكندرية . ونسأل
العلي المتعال ، ان يعيد صفاء الحال » (١٤) .

وننتقل في المشهد الثاني من هذا الفصل فبأية الى جلفدان ، وهي تنتظر

حيثما الضابط يونس. ويوافقها يونس ويشهرها بأنه سيسافر في الحملة التي ستوجهه
لخض شوكه التوار .

وفي الفصل الثالث نرى ملك اليونان ومن حوله وزراؤه ، يتشاورون في
امر اعلان الحرب على الدولة العلية ، وبعد اخذ ورد ، تتفق الآراء على ان
تأخذ المملكة اليونانية بأيدي التوار وتناصرهم على الدولة العلية . وتوعز الى
احد قوادها بان يستدم في موقفهم هذا ويثير حماسهم ، حتى يستغل الشر ،
وتزداد نيران الثورة اندلاعا .

ونعود في الفصل الرابع، الى قصر السلطان عبد الحميد، ومن حوله وزراؤه
ومستشاروه ، وهم يقرعون امر اعلان الحرب على وجوهه المختلفة . وأخيراً يقر
عزمهم على تعزيز الحامية ، وارسال بعض فرق الجيش بقيادة ادم بانا لمعسكر
على الحدود ، ولتتظر الاوامر .

وفي المشهد الثاني ، نلتقي جلفندان ثانية ، وهي تستعرض امامنا ما حدث
لها مع ابيها وابن عمها ، اثناء غياب حبيبها في الحرب . ويتهيأ بها الرأي ،
الى التمسك في زي لحد الضباط ، والذهاب الى الحرب ، حيث ترى حبيبها
وترقبه عن قرب ، وتحارب معه جنباً الى جنب . فاما ان يموتا معاً منتصرين
مظفرين ، واما ان يستشهدا فيغوزا بالحصى ، ويلتقيا في جنان الثعم ..

وفي المشهدين الاول والثاني من الفصل الخامس ، نشهد حوادث الواقعة
الاخيرة من هذه الحرب ، حين يتنصر الجيش التركي على قلوب اليونان، انتصاراً
مبرماً .

وفي المشهد الثالث نرى السلطان ، وحوله الوزراء والامراء ، يتبادلان
التعاني على هذا النصر المؤزر . ويترك المؤلفان قصة جلفندان وحبيبها يونس ،
فلا نسع من خبرهما شيئاً .

والمرسجة ، كما شاهدنا من هذا التلخيص الموجز لها ، عبارة عن مجموعة
من الحوادث التاريخية المتسلسلة التي وحدث دون اختيار او تنسيق. وقد حاول

المؤلفان ، ان يشدا ازوها بقصة حب يونس وجلفدان . متابعين في ذلك الذوق المسرحي العام ، الذي يفرض على الكاتب ان يتطفل على حوادث التاريخ ، ويمدو عليها ، ويقعم فيها حادثة غرام ، تبث الحرارة والدفع ، في جو الحوادث التاريخية الفاتر . ولكن خيوط هذه الحادثة المحترقة ، لم تلبث ان افلتت من ايديها ، اذ عجزا عن ان ينتهيا بها النهاية الطبيعية المتوقعة ، وهي مكافأة يونس وحييته على بطولتهما بالزواج ^(١٥) .

ولم يبذل المؤلفان عناية تذكر ، في رسم الشخصيات ودراستها وتحليل نفسياتها . فخرجت من بين ايديها بسيطة التركيب مبهمة الملامح ، وظهرت ألوانها الانسانية مختلطة متضاربة . وقد اكتفى بتصويرها تصويراً سطحياً عاماً ، لا يظهر اثرها في تطور الحوادث ، او اثر الحوادث في الكشف عن احساسها وعواطفها . والمواقف الانسانية في القصة هزيلة ومضطربة لا عمق فيها ولا تركيز . وصور الصراع بنوعه ، الحسي والنفسي ، هزيلة فاترة .

وقد البسها المؤلفان حلة من السجع الثقيل ، الذي لا يستلن لتقلب الحوادث ، ولا يتلون بتلون العواطف والاحاسيس ، ولا يتأثر بتأرجحها بين التأجيج والهمود . ولذا كان نغم المسرحية وثيقاً مملاً ، لاذبذبة فيه ولا اهتزاز . ولم ينس الكاتبان ، ان ينطقا شخصيات المسرحية ، الاتراك واليونان ، ببعض ابيات الشعر العربي ، متابعين في ذلك التقليد المسرحي في هذه الفترة .

المصَادِرُ والمَراجِعُ والتعليقاتُ

- (١) راجع ص ١٠ ، ١١ ، ٣٨ ، ٥١ ، ٥٩ ، ٧٦ من المرحية .
 - (٢) المؤلف يرمز بهذه الكلمة الى عراي بلغا .
 - (٣) المرحية ص ٧٦ .
 - (٤) منطما مثلت هذه المرحية على مسرح اللباني ، حاج الجمهور وماج ، وجاء خبر هذا الحادث في الاهرام على النحو التالي :
- « يتاكان المظنون في ياتزو الشيخ اي خليل اللبناني يطون رواية عراي بلغا ، اذ علت اصوات بعض الاساق ، حتى امتنع المظنون عن التمثيل وكسفر القسط والمخرج ، تراسى الناس بالعكراسي وتضاربوا . فاضطر البرليس الى اقفال التياترو ، ولم الشاربون ثم يقبض البوليس الا على واحد . ولم يبحث غير اصابت خيلة » .
- (الاهرام عدد ١٦٧٠٧ : ١١ من ابريل ١٩٠٠)
- (٥) راجع اثر اعلان الدستور الثاني في ادبنا الحديث ، في كتاب « الاجتماعات الادبية في العالم العربي الحديث » الاستاذ انيس الحوري القنسي ص ٣٢ - ٦٣ . وقد درسة اثر الدستور الثاني في القصة العربية ، في كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » ص ٢١٦ - ٢٢٣ .
 - (٦) جاء في المختطف ما يلي : « كان لامعان المستور اعظم وقع في نفوس الشبان ، فقدوا له حشرات باهرة في بلادهم وفي كل البلدان التي هاجروا اليها . تلي لها من الحطب والقصاد ما لو جمع لأجلبات كثيرة » (المختطف الجزء ٣ ص ٩٠٥)
 - (٧) مثلت هذه المرحية في القاهرة في مسرح برتانيقا ، مساء الجمعة ٢١ من أغسطس (آب) ١٩٠٨ . وقد حضرها ممثلو الصحف العربية والاوروبية ووجاه مصر وادخلوها واعيان الشبانين من انراك وسوريين وارمن ويونان .
 - (٨) اعتذر المؤلف عن حذف هذه المرحية بقوله :
- « بالنظر الى ضيق الوقت كان تأليف هذه التامد واعدادها للتمثيل على غاية السرعة . وكل قبلها عائد الى تمثيل تلك الحوادث الحاضرة التي تزعج ليا النفوس . وقد اضطررنا الى طبعها كما هي اجابة لطالب الكثيرين من الاصدقاء . وربما اعدنا النظر فيما غفر غناها في قالب رواية كبيرة وطيفة » (المرحية ص ٣١)

(٩) ساعد المصنف المعروف أمين حلاً انه المؤلف في التتقيق الفني الخارجي للمرحية ، ولكنه في مذكراته التي نشرها في مجلة الكواكب ، نسب هذه المرحية الى نفسه فقال :

« عقب خلع السلطان عبد الحميد - سلطان تركيا السابق - كنت قد زرت بيروت مع فراقتي . وكانت البسف المرفية قد اخضت حيثما نسب في نشر تفاصيل خلع هذا السلطان ، بحيث انت على كل دقيقة وكيرة في القصة . فانضمت النرمة وجدت بين هذه التفاصيل وكوت منها هذه المرحية بهم خلع عبد الحميد » . (مجلة الكواكب - العدد ١٣٨ الثلاثة ٢٣ من مارس ١٩٥٤) .

(١٠) وراجع تفصيل اثر خلع عبد الحميد في الادب العربي الحديث في مكتب « العوامل الثقافية في الادب العربي الحديث » لـ استاذ انيس الحوري المندمي ، ص ٢٧ - ٣٠ . وقد هملنا اثر خلع عبد الحميد في القصة ، في كتابنا « القصة في الادب العربي الحديث » ص ٢١٧ - ٢٢٣ .

(١١) المرحية - ص ٣ .

(١٢) د - ص ٤١ .

(١٣) د - ص ٤٥ .

(١٤) د - ص ٢١ .

(١٥) من الكتاب المرحي التركي شوق كمال جيل هذا الموقف ، في مسرحية « الوطن او سلتاره » ، التي القاسته ١٨٧٢ ، وبعد نيا استقبال الاتراك في الدفاع من قلعة (سلتاره) ، في حروجه مع الروس سنة ١٨٥٤ . فلياً نرى القنايط (اسلام بك) يفرض ثمار هذه الحرب ، ويطلب في جده قائلاً : « ان ابي يميني لا يفرقي » . فتنبه حينئذ (صهيبة خانم) متسكرة في ثياب الجند ، لكي تخلص شخصيتها عنه . وعندما يفرح اسلام بك في الحركة ، لا يجد حوله سوى حينئذ تأسر جراحه ونحس عليها يدها الطاهرة الخلسة . وهذا تدرجه عن شخصيتها ويتروجان .

والحقيقة ان هناك تشابهاً لا ينكر بين هاتين المسرحيتين ، من حيث الموضوع والفكرة ، وان كان الفارق بينهما يبدأ من حيث اللّاج الفني ، وتتليق الحوادث ووسم الشخصيات . ولعل المؤلفين اطلقا على هذه المرحية ، في ترجمتها العربية التي نشرها محيي الدين الخياط في بيروت سنة ١٩٠٨ ، او في اصلها التركي .

الفصل الثالث

مسرجات من التاروخ العام

(١) كليوباترة - اسكندر فرح : (١٨٨٨)

اختار اسكندر فرح - مدير فرقة القباقي ، الذي استل فيها بعد بمسرحه وكان له اثر كبير في تطور المسرح المصري في فترة تجاوزت العشرين عاماً - موضوع مسرحيته من تاريخ البطالة ، الا انه لم يتناول شخصية لامعة من شخصياته كما فعل كبار الكتاب امثال شكسبير وپرفاود شو وشوقي ، حين اتخذوا من كليوباترة ، التي ارتبط اسمها بيوليوس قيصر ومارك انطوني ، موضوعاً لمسرحياتهم. بل عمد الى تاريخ احدى ملكات البطالة اسمها كليوباترة، وكن جيماً يفسين بهذا الاسم ، واخذ منه مادة لمسرحيته ، تصرف فيها تصرفاً كبيراً . وكليوباترة هذه التي ادار المؤلف المسرحية على تاريخها ، قتل زوجها نيكاتور ، ثم قتل ابنها الاصغر سلاكس ، وحاولت ان تقتل ابنها الاكبر انطيوخس وحييته رودوكين اخت الملك ايدومنوس ، ولصته نجما منها ، وتودت هي في الحفرة التي حفرها يديها وتجرعت السم الذي اعدته لها. وهذه الشخصية التي اختارها المؤلف لا نجد لها نظيراً في تاريخ البطالة الا تلك التي اشار المؤرخون الى انها عاشت في القرن الثاني قبل الميلاد وحكمت مصر بعد وفاة الملك افرحييت الثاني^(١) .

هذا هو الاطار التاريخي الذي جمع فيه الكاتب حوادث مسرحيته . وقد

فصر الوقائع فيها على ذلك الصراع الذي احتدم بين الام وابنيها والفتاة وودو كين ، التي كان يتنافس الاخوان على حبها .

ولم يحاول المؤلف ان يصور الجو التاريخي الذي اضطربت فيه الحوادث . فتجردت المسرحية بذلك من الملابس التاريخية التي تحيط بها ، وخرجت من بين يدي المؤلف ، وكأنها احداث عادية ، يتصارع فيها ام وولداها ، لأسباب غامضة خفية لا نعلمها . وكلت هذا القموض المختل الذي احاط بمحطات المسرحية ، الضربة القاتلة التي قضت عليها . اذ يترقب على الكاتب المسرحي ، ان يكشف للشاهدين عما سيرضه امامهم من حوادث ، او عليه على الاقل ، ان يثير في نفوسهم لذة التطلع والترقب . وان يتقدم بعصاه السحرية ، نحو الهدف الذي يرمي اليه ، وان يضع في ايديهم مفتاح الحوادث والشخصيات ، ليتيح لهم الولوج الى ذلك العالم المضطرب الذي يسعى الى تصويره . وقد يباح لكاتب القصة ان يأمر القراء بذلك السر الذي يخفيه عنهم ، ولا يبتك عنه الحجب الا في اللحظة المناسبة . والحقيقة ان القمص البوليسية تعتمد اعتياداً كلياً على هذه الحيلة الفنية ، فالكاتب يضع في طريقنا لنزاً ويترك لنا امر حلّه وتخليته ، ويجتذبننا حتى نهاية القصة حيث يبدأ في تحقيق الحجب وريداً رويداً . وهذه الوسيلة لا تكون اداة طيبة في ايدي كتاب القصة البوليسية فحسب ، بل ان كثيراً من كتاب القصة ، الذين يتمتعون بموهبة اكبر ، ومقدرة اعظم ، لا يتورعون عن اللجوء الى مثلها . والفارسي لا يستعملهم ولا يستنهم على الامراع ، لأن الوقت متسع للتأمل والتفكير والبحث عن السر . اما كاتب المسرحية فانه لا يستطيع ان يفعل ذلك . فالقاعدة الاولى في العمل المسرحي ان لا يخفي الكاتب سرّاً عن المشاهدين ، الذين يجب ان تطرح امامهم الحقائق الرئيسية ، ولو كانت الشخصيات تتخبط في غيب الحوادث ، دون ان تدرك شيئاً مما يدور حولها . والكاتب ان يستل مواهبه في تشويق القراء ومماطلتهم ، ولكن ليس له ان يخدعهم وان يضلهم وان يتوهمهم يتخبطون في خضم الحوادث المضطرب الامواج .

وهكذا كانت سلسلة الحوادث مقطعة قائمة الحلقات ، لا ترتبط باواصر

السببية ، بل تتوارد من هنا وهناك دون يراحت ظاهرة او اسباب ملومة .
وهذا فوت المؤلف على القراء والمُشاهدين لذة المشاركة الذهنية والحسية في
تطور الحوادث ، وترك افكارهم واحاسيسهم مشلولة ، لا تبدي امام الحوادث
حراكاً ، ولا تفعل لما الاتعمال الطبيعي المنتظر . وقد وضع هذه الوقائع
في تنسيق فني ضعيف ، فلم يراع شروط تطور الحوادث وتماقيا على المسرح .
ولم يسمح للحوادث ان تأخذ نصيبها من الزمن حتى تخفي في تطورها الطبيعي
نحو النهاية .

وفيا يختص بالشخصيات ، لم يكن موقف المؤلف اكثر توفيقاً . فقد كانت
تتمركز يبراعتها الحقة ، كأنها تعيش في عالم تلقائي ، فلا تدعت انبعاثات
طبيعة صادقة ، بل تصرف تصرفات مضطربة متناقضة ، وبخاصة كليبواترة التي
كانت تطوي جوارحها على سر المسرحية ، وهذا كانت الحركة العنوي الجبري
لها ، وكأنها تقوم فيها بدور القدر المحترم المصمت على وقاب الشخصيات ،
يرسم لهم خطوط السير على رقعة المسرحية ، ويقدر حظوظهم ويوجه تصرفاتهم
دون ان يكون لأحد منهم عليه سلطان .

وهي مضطربة في تصرفاتها اشد الاضطراب ، فتارة تترد وتارة تبدأ لأوهي
الاسباب . وطوراً تقرر قتل ابنها وحبيبته ، وطوراً تفري كلا منها بقتل
حبيبته . ولكنها لا تلبث غير قليل حتى تبدأ تأثيرتها وتطو عنهم جميعاً ،
ولكن الى حين ، اذ سرعات ما تقفز الى خشبة المسرح ، وفي يدها كأس
متوع بالسّم اعدته لتسهي به حياة ابنها الاكبر وحياة حبيبته

وهي لا تكاد تصرح بشيء بما في نفسها ، الا في موضع واحد نقول فيه :
« نعم اسقي ولدي من السّم كأس الممات ، ولا احزن على قايت ولا
افرح بما هو آت . وبعده أقتل رودوكين وارصمها في العذاب المهن . لأنني
احب ذاتي واسكره ان يشاركني احد في لذاتي » (١٢) .

وهو اخيراً ينهي حياتها بنهاية مناسبة ، اذ يجعلها تقدم على ما اقترفت يداها
من الوان الشرور والآثام . وبذلك يبرز المعزى الخلفي الذي كان يحرم

الكتاب في هذه الفترة ، على إبرازه وتوضيحه . والمتزى هنا هو : الجزء من نوع العمل .

اما أسلوب المؤلف ، فالتألب عليه السجع الضائر المتكلف ، الذي يطنى على المسرحية ، ويتعاقب فيها تماقياً ثناً بلاً ، يجه الذوق ويستكفه السجع وهو ينثر في المسرحية مقطوعات من الشعر النصح ، وأخرى من الموابيل والزجل والاعاني الشعبية ، متابماً الذوق العام في هذا العصر .

(٢) مقتل هيرويس لولديه اسكندر وارسطوبولس - عبد الله البستاني : (١٨٨٩)

مد الشيخ عبد الله البستاني ، الى ترويج اليهود في القرن الاول قبل المسيح ليجلو بعض وقائمه ، وليتزع منها الموعظة الادبية والمتزى الحلقى في قالب مسرحي .

والمراجع الذي استقى منه المؤلف حوادث مسرحيته ، هو ترويج يوسيفوس اليهودي^(١) ، الذي اورد ترويج هيرويس ، وجاء بتفاصيل قلة لوجه واولاده . وتذهب الرواية التاريخية ، الى انه كان لهيرويس زوجان ، قتل احدهما واسمها مريم ، وقرب اليه الاخرى واسمها ويس . وكان له من الاولى ولدان ، هما اسكندر وارسطوبولس ، ومن الثانية انتيپطرس . وقد خشي هذا ان ينازعه اخواه الملك ، بعد موت ابيه ، فلباً الى القهواء والحيلة ، واصطنعها للقضاء على اخويه ، حتى يحظو له الجور ، وحتى لا ينافه على عرشه منافس . وقد استعان في ذلك بمه غيروراس ، ذلك الماكر الحيث الذي زين لانيه قتل ولديه ، وادهم بانها يراون حسواً في ارتقاء بانها يتعينان القمص لقتل اييهما والاستئثار بالملك من بعده .

وكان ان وقع الملك في احاييلها ، وصدق ما وشيا به اليه ، ففقد المزم على القضاء على ابييه ، من زوجة القتل مريم . وتزد في ذلك اول الامر واصنى الى نصح الناصحين ، وعدل عن ذلك ولكن الى حين . ثم اشتد الحاح الاشرار عليه ، وصاروا في كل يوم يأتونه يبرعلت يثبت ادعائهم ، ويدعم

جميعهم ، الى ان انجى معهم ، وقتل ولديه . ولم يلبث غير ايام ، حتى
اكتشف حقيقة الامر ، واعتدى الى الاسباب الخفية التي كانت تحرك عوامل
الشئ ، فما كان منه الا ان قتل ابنه انتييطرس ، ثم الحق به فيورواس .

وعمل الخيال الابداعي في هذه الأساة ضئيل . فالمؤلف وقع على حادثة
طريجية تحتوي على امكانات تمثيلية (دراماتيكية) قوية ، فكيف عليها ينبغي
بعض التفاصيل ، وجميع الحوادث وبركها وبرزها في تسلسل ونظام بحيث
تبرز الموعظة الحسنة من ثناياها ، وبحيث يصور ذلك العصر الظالم المظلم ، الذي
جاءت المسيحية لتسحق يدها السممة عليه وتحيل جميعه الى جنات تجري من
تحته الانهار .

والمؤلف يمتدح في سرد حوادثه ، حذو المسرح الكلاسيكي الجديد . فهو
يتتبع الحوادث التاريخية ، ويراقب سيرها في طريقها الطبيعي ، الى ان يمتدح على
بداية الازمة الحقيقية ، فيستهل مسرحيته بها . وقد ترك القدمات التي سبقت
حوادث المسرحية ، والتي كانت لها اثر كبير في توجيه سير الحوادث ، وخلق
المشكلات وايضا الصدور . فلم يتعرض مثلا لتفاصيل قتل هيودس لبيروكوس ،
جد زوجه مريم ، ولا لقتل اشيا اسطوبولوس ، ولا الى قتلها وقتل امها
اسكندرة .

كما انه لم يتعرض للعوامل النفسية التي كانت تحتل وياه الحوادث ، والتي
كانت من اهم الدوافع التي ادت الى حدوث هذه السلسلة من المآسي ، وامها
ما كانت تشعر به مريم - وهي فتية الى امرة انبثت جثة الاحبار ونهباء
المحرك - من تعال على امرة هيودس ، واحتلال لها ، بما اشمل في الحقد في
صد اخيه فيورواس وابنته سالومي .

وقد كان باستطاعة المؤلف ، ان يستغل هذا الحقد الدفين احسن استغلال ،
ويجعل منه المحرك الاول في المسرحية ، ويقوي به صور الصراع النفسي فيها .
ولكنه آثر العافية وتغنى كل هذه التفاصيل ، وعاد الى الازمة حين استكملت
اسباب تجمعها واتقاربها ، وصورها في لحات سريعة خاطفة ، تؤدي به الى

المغزى الذي أراد إبرازه ، بسرعة ويسر .

ولئن اهل المؤلف نسق الحوادث وتصفيرها في المسرحية ، واكتفى منها بما يعينه على اقامة الميكل العام ، فهو لم يجل الشخصيات ، بل عني بها عناية خاصة ، فخطا بذلك اول خطوة صادقة ، نحو رسم الشخصية الحية المتحركة المتفعة المؤثرة . وهو يستغل في ذلك الادوات الطبيعية التي يجدها المؤلف حاضرة بين يديه ، فيلقي اضواء على الشخصية ، بما تحوّل فيه من غوار الحوادث التي تجلّ معدنها ، وتعلّل جوهرها ، وبما تتحدث به الشخصيات الاخرى عنها وبما تتحدث هي به عن نفسها ، في مجال الاعتراف والبوح ، او الاسف والندم او التمدح والافتخار .

وشخصياته الرئيسة نشطة متحركة ، عليها مسحة من الحياة الانسانية . فيروراس هو الاخ الانتهازي القبح الحيث الماكر ، الذي يسخر كل ما لديه من وسائل العدوان والشر ، في سبيل الوصول الى غايته الدنيئة ، مضجياً بروابط الاسرة ، متناسياً مواضع المجتمع الانساني ومثلّه ، على مذبح شهواته الدنيئة واطماعه الحيثة .

فهو يتقرب الى اخيه حتى يلين له جانبه ، فيتمسكن من طمعه عن قرب دون ان يشعر . ويمجد له فرائضاً من حرير ، على شفاهاوية لا يعلم الا الله قراؤها . فهو الشخصية المجرمة التي تمك باصابعها خيوط تلك السلسلة المتصلة من حوادث القتل ، التي تورط فيها هيروودس ، متوهماً انه يوطد بها او كرات مله في حين انه كان في الحقيقة يندفع اليها دون تعقل او روية ، نحو كره الكاذب فيروراس ومؤامراته .

والحوادث تتوالى في المسرحية ، لتكشف عن جوانب هذه الشخصية المجرمة ولتلقى اضواء ساطعة على اغوارها العميقة . والشخصيات الاخرى تقيض في الحديث عن هذه الشخصية ، فتقوي صفة ظهرت منها ، او تكشف عن صفة خفية لم تظهر .

فاكسندو يقول عنه : (٥)

فرايت همي فيورواس ملازماً
فلعله يسمي بنا فلقد غذا
وهو القدير على اختلاق جريرة
وسلوس يقول عنه : ^(٦٧)

قد سمعت فيورواس رائحة
سمعت ان له في ذلك مصلحة
ايقنت مذ سمعت اذناي منطقة
من الخداع بقلب خادع تن
مهية وامام الملك لم تن
بانه دون ريب شر مفتن

والملك الغافل هيودوس يكتشف ، ولمسكن بعد فوات الاوان ، ذلك
الجنب الذي تطوي عليه نفس اخيه فيورواس فيقول له : ^(٦٨)

يا ذئب يا ذئب كم قد عشت في غشي
اوزيت زندق ياذا المكر مبتغياً
والشخصيات الاخرى تقول عنه ، ما يشبه هذه الاقوال ، وتكشف
الخطوط الواضحة والحقية في شخصيته .

وهو نفسه لا ينكر شيئاً من ذلك ، بل يفتخر بهذه الصفات ، وبعد هذا
المكر تجارة يتجر بها ، فيقول ملئصاً موقفه في المسرحية : ^(٦٩)

كم معضلات حيرت اهل التهي
كم ورطة فيها هويت تمورا
اني خدوع لا يصاد لانني
والجنب في نيل المآرب عدني
ان يدبر اثمي جسته متصلا
لم يكفني اهلاك مريم زوجه
سأكعبه بنيمتي وخديعتي
واذا امتها يكون اخوها
فيدن لي كل اليهود باره

ذلت اصمها مجد لاني
منها تحيل حيكمتي نجاني
احكي ابا الوهاب بالروغان
يزري بجبت حل في التبعات
منه بعارضي ومكر جناني
ما لم اكن في الناس ذا سلطان
وبعيد ذلك يقتل الولدان
من بعده ملعكاً جليل الثان
متجنين لعدوتي عياني

ويقول في موضع آخر كاشفاً عن أسلوبه في العمل : (٩)
 هذا صحيح فليس ينغمنا في كل ايماننا سوى الكذب
 ويقول في موضع ثالث (١٠) :

وكل مستودع بين البرايا	يصير مجولي سفلا وضعا
ومن لم جو يوماً من لاني	يجر بعضب بتاري صريعا
وما هيرودس الخداع يلقي	لقر من خداعي مستطيعا
سأغربه بقتل ابنه جوراً	واحرق بعد ذاك له الضلوعا
واتتيطرس يصير ملكاً	يصير جدد الجلي ريعا
لكن علمه بعض احتيالي	مذا ابتست ريس له رغيما
وكم تفتة بالكذب حتى	غدا يجر الكذاب به وسيعا

هذا مثل من براعة المؤلف في رسم الشخصيات . وقص عليه الشخصيات البارزة الأخرى ، كهيرودس واتتيطرس . وقد حذف المؤلف شخصية سالومي اخت الملك ، مراعاة لظروف المدارس التي كانت تمثل فيها مثل هذه المسرحيات . وإلى جانب تلك الخطوات الموفقة ، التي خطاها المؤلف في رسم الشخصية والتي ارتفع بها عن المستوى الذي بلغه سلفه ، خليل اليازجي ، في المروءة والوفاء ، نراه يخطو خطوات أخرى جديدة ، في سبيل تطويع الشعر العربي ، وتلحين موسيقاه ليتعمل مرد الحوادث المسرحية ، وتصويرها بقوة وجلاء ، وليعبر عن المواقف المتباينة والاهواء المتضاربة التي تصطرح في نفس الشخصية . والصورة الشعرية عند المؤلف قوية فاعمة ، لا ينقصها سوى بعض الظلال والألوان ، حتى تصبح صورة مسرحية ، وشعره يرتفع عن المستوى الذي بلغه اليازجي في مسرحيته ، فهو أمتن أسراً وأصفى ديباجة وأكثر روعة . ونحتمت حديثنا عن مسرحية البستاني بإيراد ما قاله أحد الأدباء عنه ، في معرض حديثه عن مسرحيات شوقي ، قال :

و ثم ان اولئك لشعراء الذين تقدموا شوقي في وضع الروايات الشعرية غير

مستئين واحداً منهم ، صعب عليهم الانتقال دفعة واحدة من المحافظة الكلية على وحدة البحر والقافية في المنظومة الواحدة ، الى العبث بتلك الوحدات والتقليل من قافية الى قافية ، ومن بحر الى بحر ، انى عن لهم ذلك ، ومتى رأوه موافقاً . واثباتاً لذلك نرى ان المؤلف المسرحي القديم - واعني بالقديم كل من تقدم شوقي - كان يجهد نفسه فيثابر على القافية الواحدة والبحر الواحد في كل فصل من فصول روايته الاولية او الحجة . وان اعجزه ذلك ، كلّف بوضع وفي القلب ما فيه ، للحكم الجائر الذي يقضي عليه بحفظ وحدة القافية والبحر في المشهد الواحد ، واذا استطاع ففي المشهدين او الثلاثة وما فوق . وهكذا تكاد تغلو كل تلك المؤلفات التي تقدمت شوقي من مشهد ينتقل فيه مؤلفه من بحر الى آخر . ومن قافية الى اخرى .

اما الشيخ عبد الله البستاني ، اكثر الاقدمين تنوعاً بشعره الروائي ، فهو اكثرهم حرصاً على هذه الشريعة التنظيمية . وقد شهدناها في روايته « مقتل هيرودس لولديه » ، التي تتجاوز الالف بيت ، بيدل قوافيه ٣٣ مرة لا غير ، اي انه كان يحافظ على وحدة القافية في عدة مشاهد متوالية . وقد يلوح للقاري ان حين الشيخ الى القافية المهجورة قوي جداً ، فهو لا يكاد يودع قافية من القوافي الا ويرقع بلفاء اخرى ودعها قبل حين ، ولا يلبث طويلاً الا ويعود الى التي ودعها بدها . وعلى هذا فانك لا ترى في منظومته الكبيرة سوى خمس او ست قوافي تروح وتجيء . ومثل هذا قل عن حين للشيخ . الى مجوره . قلنا يتوك بجرأ لآخر الا ويعود الى البحر المهجور في البداية ، ^(١١) .

(٣) ودعوة الايمان في ضواحي لبنان - يوسف جرجس شبلي اني سلمان :

(١٨٩٩)

اعتمد المؤلف في المادة التاريخية من هذه المسرحية ، على ما جاء في تاريخ الدويهي خاسماً بالامبراطور يوستينيان وعلاقته بسكاث لبنان في القرن السابع لليلاد . وهو يقول في ذلك :

و هذا ما استخلصت من تاريخ امام المدققين البطريرك الدويهي . فتوسعت

فيه على مقتضى فن التنزيل ، من حيث التصديق والتشخيص واظهار طباع
البنانيين واخلاتهم . ونظمت في سلك الرواية ، فجات مأساة تاريخية دينية
ادبية ، تنكح العقول وتذكي الحواطر وتطيب القلوب وتكشف النقاب عن
حقائق الامور ، ١١٣ .

تدور حوادث المسرحية ، حول زحف جيش الرومان على البلاد السورية
لتأديب الموارنة الخارجين عن طاعة الامبراطور يوستنيان ، الذي امرهم بان
يؤمنوا بذهب المشيئة الواحدة .

وفي المشهد الاول من المقدمة ، نرى البطريرك الماروني ، وهو يصلي الى
ربه ان يحفظه ويحفظ رعيته ، وان يوفقه الى عمل الخير والحفاظة على الايمان .
وهو اثناء ذلك ينتظر الاسراء والقواد ، الذين ارسل في طلبهم ، ليتشاوروا
وليتدبروا الامر ويستعدوا لمقاومة ارادة يوستنيان ، الذي دعاهم الى (المرطقة) .
ونرى من الاسراء ابراهيم وسيمان ومحموداً والياس وكسرى . وبعد نقاش
حماسي طويل ، يعقدون الازم على تجهيز الموارنة لمقاومة الرومان ، اذا ما
سولت لهم انفسهم الاعتداء على لبنان .

وفي المشهد الاول من الفصل الاول ، نرى هذه الحماسة قد انتقلت الى
خوف شديد ، من نتيجة هذه الحرب غير المتكافئة .

ونرى فلول اللبنانيين تنهزم امام جيش الرومان ، وفي قلب كل منهم روع
ووجل . وقد عم الحراب وساد الاضطراب ١١٣ ، ومع ذلك فان اللبنانيين
باساً شديداً ، لا تقوى الحوادث على خضد شوكتهم وفل حده . وهذا ما دعا
الامير الى ان يقول :

« وكثيرون من المسيحيين واسفاه قد اعتروا الخوف الزهوق ، فهاموا
على وجوههم جاحدين ايمان اجدادهم ... وكنتل وبشة يجر كها ادنى ربح قد
احنوا وؤوسهم لدى الضلال صاغرين ... واما لبناننا فأسد . أسد غضنفر ،
لا يزال شامخ الرأس اباه وعزة وشهامة .. فلن تقوى مسكايد الاشرار على
ارهاقه ، ١١٤ .

ومضي الفصل هكذا ، بين حملة من الامراء ، وتردد وركون الى العافية من البطرك ، الى ان يأتي فلافيانوس رسول قائد الرومان ، ويطلب اليهم التسليم والخضوع لارادة الملك. ويستمر التفاوض بينهم وبين هذا الرسول ، الى ان ينتهي بهم الامر الى تحدي ارادة مولاه الامبراطور ، ويطرده شر طردة.

وفي الفصل الثاني ، نرى ان موجة اليأس قد طغت ، حتى همت نفوس الأمراء انفسهم ، والقت الرعب والهبة في نفوس المقاتلين من ابناء الشعب ، اذ ملأ جنود الرومان الجبال والسهول .

وفي المشهد السابع ، يظهر طيباريوس رسول الامبراطور الجديد لاون ، الذي خلع يوستينان وجده الله ونفاه الى تقوم ارمينيا ، وبظهور طيباريوس على المسرح تقلب دقة الخط ، اذ انه يجعل اليهم هذه البشري ، التي تغل النفوس البائسة املاً وطأنينة ، ويشجعهم على ان يقاتلوا الجيش الروماني الذي ارسله يوستينان ، ويردوه على اعقابهم خاسراً منهجوراً .

وفي الفصل الثالث ، تستمر فاة القتال ، بين ثوار الجبل وغول الجيش الذي تولى نصيره . وتدب فيهم روح الحماسة ثانية فيحاربون ويصدون للعدو ، حتى ينتصروا عليه فيولي الاخبار وهو يمر وراءه ذبول الحية والندم .

وقد اختلقت في هذه المسرحية المواطنف الدينية ، التي قد يتأجج احياناً اوارها حتى يبلغ حد التعصب ، بالمواطنف الوطنية ، التي لعلها كانت تنفياً لما كان يكتبه البنانيون في نفوسهم من الحقد والكراهية للدولة العثمانية ، صاحبة السلطان في بلادهم ، التي كانت تأخذهم أخذاً ويلاً ، وترهقهم بما كانت تفرسه عليهم من الوان القهر والاضطهاد . وقد اختفت هذه المواطنف ، وراء ستار الحوادث ، وظهرت في اطار من وقائع التاريخ القديم ، الذي لا يمت للدولة الحاكمة بصلة ، امعاناً في التستر والتقية . وربما كانت « القسطنطينية » عاصمة يوستينان ، رمزاً لقسطنطينية آل عثمان ، التي كان يخضعها البنانيون في القرن التاسع عشر ، لانها كانت مصدر كثير من الشرور التي حاقت بهم .

والالوان الفنية في المسرحية باهتة شاحبة لا تشذ عن التقاليد الفنية العامة ،

التي كانت معروفة في ادبنا المسرحي في اواخر القرن الماضي. فالحوادث تتوالى دون اختيار او تهذيب او تنسيق ، ويكثر فيها الحشو والتكرار ، ويعتمد الكاتب في ايرادها على الجانب الاخباري القصصي اعتماداً كبيراً ، دون ان يعنى بتشيل الحوادث ، واختيار الوقائع التي تحوي طاقات تمثيلية (دواماتيكية) حكامنة ، يستطيع ان يستغلها في خلق الصراع في المسرحية ، بنوعيه الحسي والنفسي . والوعظ يملك على الكاتب نفسه ، فيعزده لنا بالروايات المختلفة ، فقدم لنا اشخاصاً كانت اعمالهم وتصرفاتهم مثال الجدة والاخلاص والصدق في الوطنية ، كما انه يقدم لنا اشخاصاً تضع اعمالهم بالقدر والشر والزيغ عن جادة الايمان ، ويمائهم على اعمالهم شر الجزاء . وكثيراً ما ينزلق الى الوعظ الخطابي المباشر الذي يعوق السرد ، ويعتوض سيل تسلسل الحوادث وانسيابها . ونحن لا نعترض على وجود مغزى خفي للمسرحية ، بل ان وجود مثل هذا المغزى مفروض ضمناً فيها ، بما هي تصوير صادق للحياة الانسانية ، بما فيها من خير وشر ، ولكن على شرط الا يحور به الكاتب على قبة المسرحية ، ويعدو على عناصرها الاخرى .

والشخصيات فترة هزيلة لا تمت الى الحياة الطبيعية بصلة ، وقد خرجت من تحت ريشة خاتمة المعالم مختلفة الملامح ، المهم الا اذا استقينا شخصية الامير مسعود ، الذي يكرر مواقف الجليلة ، التي قد تبلغ احياناً حد الطيش والفتور . وشخصية البطريرك التي التزمها وحافظ عليها منذ اول المسرحية ، وهي شخصية المزمع المتسكك بآيانه ، الحادب على رعيته الرافع في السلم والسلامة .

والحوار تفلو على سطحه مسحة كلاسيكية ، تلائم الحوادث ملائمة خارجية في كثير من المواقف ، الا اننا نثيب عليه ذلك الترقيع الذي ظهر فيه ، اذ استل على آيات من الشعر العربي القديم ، تتناثر بالروية والجزالة ، الى جانب آيات نظمها المؤلف ، او حوّلها عن آيات قديمة معروفة فكثرت فيها الاخطاء وخرجت تملأ في لغة ركيكة مفككة . كما كان يستعمل ضمناً من الحطب العربي القديم ليزج بها في حوار تقري متكلف مصنوع ، يجه الذوق وتكره الاسماع .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيلَاتُ

(١) سميت هذه الملكة ابناً ملكاً ، ثم افاعت له يضر قلباً ، طارت عليه الرمية ، فكان منه الا ان فر الى قبرس ثم الى سورية . فاستعنت اخاه الثاني الاسكندر ، وروى الملك . ولكنه اوجس خيفة منها وآثر الاعتزال في قبرس ، على اضطراب الملك ومشاغبه . وكان اخوه الاول قد لجسكن من اعداد الجيوش في سورية فغزو مصر . فلما رأته انه ان الحظر يتهدد ، استعنت ابناً الاسكندر ثانياً من قبرس ، وبعد يسر طاعت الامور سيرتها الطيبة .

وقد كانت كليوباترة هذه تطوي قلباً على شر ولؤم كبيرين ، وللموس كل عاطفة تنزعها الام لمواها ، إذ اخذت في تدبير خلة لتهناء على ابناً هذا ، ولكنه لم يبا في قلبها ، وسبها الى ذلك ولوردها حنانيا .

(٢) المرحية ص ٦٥ .

(٣) اب الشيخ عبده القيساني عدة مسرحيات عربية لم نشر عليها ، ومنها : «حرب الوردتين» و «يوسف بن يعقوب» و «بروتوس ايم تركوين القنالم» و «بروتوس ايم يوليوس قيصر» .

(٤) راجع «لريخ يوسيلوس اليهودي» (ترجمة جيل الله المصور - مكتبة صادر بيروت)

ص ١٨٤ - ١٩٣ .

(٥) المرحية - ص ١٧ .

(٦) ٣ - ٣٠ .

(٧) ٣ - ٧٧ .

(٨) ٣ - ٩ - ١٠ .

(٩) ٣ - ٣٩ .

(١٠) ٣ - ٤٢ .

(١١) انوار حنين - «عول على المرح» : ص ٧٠ - ٧١ .

(١٢) القصة ص ١٣ .

(١٣) المرحية - ص ٩ .

(١٤) ٣ - ١٠ .

الفصل الرابع

مسرجات من ألف ليلة وليلة والقصص الشعبي

كان تراث العرب القصصي ، بالرائحة المختلفة ، ذخيرة يلجأ اليها السامرون في حيرهم ، والقراء حين يشعرون بحاجة الى التمتة والتسلية . ولم يلتفت كتاب القصة في بدء نهضتنا ، الى ما في هذا التراث الضخم من عناصر قصصية ، تصلح لأن تكون موضوعاً لقصة جديدة ، او وحياً لملل ادبي ضخم . ولعلمهم - وقد كانت التسلية والوعظ غايتهم - آثروا ان يتوكوا لهذه الالوان الشعبية ان تؤثر في عقول الجمهور ، بطريقتها الخاصة التي انها اللامرئية او السامع العربي على مر السنين ، ولم يحاولوا ان يتناولوها بالتهذيب والتنقيح ، او بالانخراج والعرض الجديدين .

هذا ما كان من كتاب القصة ، في موقفهم من القصص العربي القديم . اما كتاب المسرحية ، فكما استوحوا تاريخ العرب والتاريخ العام وقصص الكتب المقدسة ، لم يستكشفوا عن استحياء القصص الشعبي ، وبخاصة ما دار منه حول موضوعات نقد العامة ، ونجد عندهم حسن القبول ، كموضوعات الحب والبطولة والشهامة . وهكذا رأينا هذا التراث يجد اصابع تأثيره ، منذ بداية النهضة المسرحية عندنا ، فارون النقاش في لبنان ، يستمد من « ألف ليلة وليلة » موضوع مسرحية من مسرحياته . وصنوه في سورية ، ابو خليل القباني ، يعتمد على القصص الشعبي اعتماداً يكاد يكون كلياً . ويستمر هذا

التقليد ، على منرحنا في القرن الماضي وفي هذا القرن ، حتى نجد ان مسرحية
من اروع ما اكتب في ادبنا ، وهي مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم تعتمد على
« الب لة و لة » في موضوعها .

(٦) ابو الحسن المظفل - مارون النقاش : (١٨٤٩) .

استوحى مارون النقاش ، رائد المسرح العربي ، موضوع مسرحيته هذه ،
من احدى حكايات الب لة و لة . وهي الحكاية التي تروىها شهر زاد في الب لة
الثالثة والحسين بعد المائة ^(١) ، وتطلق عليها اسم قصة « الثام واليظان » .
وهي قصة رجل اسمه ابو الحسن ، يضيق ذرعاً باحوال الدنيا ولطلب الاصدقاء ،
وينتفى ان يجتمع الامر كله في يده ، ولو ليوم واحد ، حتى يقوم المعوج ،
ويجدي الفضال ويرد من زاغ عن الحق الى الطريق السوي . وتطرق اذني
الرشيذ هذه الامنية - وقد كان يسير متكرراً ومعه سيافه مسرور - فيسارع
الى تحقيقها . ويغري ابا الحسن بتناول طعام ، دس له فيه بعض الحذر . ولم
يلت غير قليل حتى زال اثر الحذر ، فالتقى ابو الحسن نفسه في قصر الخلافة ،
ومن حوله الوزراء ، والخدم امامه وقوف ، ينتظرون اوامره ليحققوها .
ويحتلظ الامر على ابي الحسن ، وينكر ما هو فيه من عز طاريء ، ويظن ان
الامر كله لا يعدو ان يكون حلاً سعيداً . غير انه يعلم اخيراً انه اصبح
الحليفة حقاً . وتحدث مفارقات كثيرة ، تنتهي بان يعيد الرشيد ابا الحسن
الى حالته الاولى ، عن طريق الحذر ايضاً . ويستيق ابو الحسن من غيبوبة
ذلك الحلم السعيد ، ويذكر حياته القلبية ويصر على انه الحليفة . ويمادل
امه ويضربها ، لانها تحاول ان تعيده الى رشده . واخيراً يدرك ما كان من
احواله ، ويعلم انه لم يستطع ان يحقق شيئاً من آماله وهو خليفة ، فقد عاش
هذه المدة القصيرة في ضجيج وصخب ، تفرضها مظاهر الملك . وقد اختلطت
عليه الامور ، فلم يستطع تميز الحيث من الطيب او الزائف من الصحيح .

على هذا النحو ، تروي الب لة و لة قصة ابي الحسن ، غير ان مارون
النقاش ، عندما اعتمد عليها ، لم يلتزم تلك الحكمة الساذجة التي تضمنتها ، ولم

يتقيد بتلك الحوادث المحدودة التي نسجت منها ، بل افاض في التثوية بحجة ابي الحسن ، ومشكلاته الشخصية . وراينا موضوعاً ثانياً يتطرق الى الحوادث ، لينازع الموضوع الاول ، وهو تولي ابي الحسن الخلافة . وهذا الموضوع الجديد هو حب ابي الحسن لدهد ، ومنافاة اخيه له في هذا الحب . كما عدل التفاض في شخصية ابي الحسن تعديلاً اساسياً ، فابى الحسن في القليلة ليله ، متذمر ينشد الحق في الحياة ، والصدق بين الناس ، اما عند مارون ، فهو نموذج انساني للرجل الساذج الذي يجيا على حافة الحلم واليقظة والذي يصدق حياته الحارة اكثر مما يصدق حياته الواقعية ، او الرجل المتفهم للشخصية على حد تمييز السيكولوجيين اليوم .

ونستطيع القول ، ان رغبة ابي الحسن في القليلة ليله في ان يكون خليفة ، مستمدة من تأمله لاحوال الدنيا وعزومه على تغييرها ، لو استطاع الى ذلك سبيلاً . ينأى هو عند مارون ، بالاضافة الى رغبته في احقاق الحق ، يتأذى به الحلم ، حتى يظن ان الخلافة بالنسبة اليه امر طبيعي ، وذلك قبل ان يفرقه الرشد في لجة الحلم ، عن طريق الخدر ، وينقله الى القصر . وان كان تصرفه الحارم هذا كان يشوبه ادراك لواقعه الحقيقي ، مما جعله يرضى بهذا الواقع على مضض والى حين . ولهذا فالتأني لا نجد اثرأ لوصف ابي الحسن بالنفقة ، في قصة القليلة ليله ، ينأى مارون قد احاط هذه الشخصية باطار حدودها فيه كما شاء ان يرسمها ، وذلك بان جعل اسم المسرحية « ابو الحسن المختل » .

وفي الفصل الاول من مسرحية التفاض ، نرى ابا الحسن يحلم يقظاً بالخلافة ، وبينما خادمه عروفاً وزيراً بدلاً من الوزير جعفر . وتعلم ان هناك صديقين يتودعان عليه بين الحين والحين ، هما دادا مصطفى ودادا محمود ، وهما في الحقيقة الرشيد ووزير جعفر ، وهما في حافة تنسكرك . وتعلم من حديث ابي الحسن انه يعاني ازمات عاطفية ، ذلك ان صديقاً له يدعى عثمان ، يريد الزواج من ابنته سلى ، وابو الحسن ، يريد ان يقسم هذه القرعة الساذجة ، ويكرج من اخـ عثمان ، واسمها دعد ، التي طلق بها قلبه . ويقبل عثمان بعد حين لتعلم منه انه سيتزوج سلى حقاً ، ولكنه غير جاد فيها بله لابي الحسن من وعد بشأن زواجه من دعد . ذلك ان دعداً تحب سليداً انا ابي الحسن ، وهو يبادلها هذا

الحب . ويلتقي ابو الحسن اخاه سعيداً ، ويدور بينهما حوار عن رأي سعيد في الزواج . ويظن سعيد ان اخاه يقاتمه في امر تزويجه من دعد ، فيبادر الى المرافقة وعندما يأتي حديث دعد ، يمين في المرافقة ، حتى تقع المفاجأة التي لم يمكن يتوقها سعيد ، اذ ان حديث ابي الحسن كان خاصاً به وحده ، وهو المقصود بهذا الزواج ، وانما تقدم الى اخيه طالباً المشورة فقط .

وهنا نستطيع ان نلمح ظل مولير في مسرحية مارون هذه . فان النقاش لا ينشأ في مسرحياته الثلاث التي ألفها ، يؤكد استاذية مولير له . ويكفي ان نشير الى المشهد الخامس عشر من الفصل الاول في مسرحية « ابي الحسن المغفل » ، عندما يسأل ابو الحسن اخاه عن رأيه في دعد . ونرى مدى مشابهته للشهد الرابع من الفصل الاول في مسرحية « البخيل » لمولير ، حيث يسأل (هازيلجون) ابنه (كليانت) عن رأيه في ماويان - وكلاهما يود الزواج منها - فيستدحها التي حتى يفاجأ آخر الامر بان اياه كان يريد رأيه ومشورته فقط ، لانه هو الذي سيتزوج من ماويان .

ونعود الى الفصل الاول من مسرحية النقاش ، لنترى ان دادا مصطفى ودادا محمود - وهما الرشيد ووزيره كما ذكرنا - قد قررا ان يجعلا ابا الحسن خليفة لفترة من الزمن ، وانها في سبيل ذلك ، اجزلا العطاء لخادمه عرقوب ، كي يسام معها في تنفيذ ما استقر رأيا عليه .

وعلى هذا فاننا نرى ابا الحسن في الفصل الثاني ، وهو قائم على سرير وثير فاخر ، وقد فرق في الدمقس والديباغ . ويحضي في فوهله ودعشته في التعرف على حياة الملوك وترفعهم . ويقبل بعد حين عثمان وسعيد ، ويأخذان في التظلم الى (الخليفة) ، ويرويان له ان اخا سعيد يقف حجر عثرة في سبيل زواجه من فتاة يحبها هي دعد . ونعلم ان عثمان وسعيداً يظنان ان ابا الحسن يقضي يومه في التنزه مع بعض الدواويس على خفاف دجلة . ويفاجأ ابو الحسن بدعوة الى الحريم ، وينتهي اليه ان جارية اسمها هند الحجازية هي التي ستولى خدمته . ولا يحضي طويل زمن حتى يبدو جعفر في ثوبه التكري، ويعلم امرأ من الخليفة

بؤراج عثمان من سلمى وسعيد من دعد. وتندرك من الحوار ان هنداً المجازية هي التي اغرت ابا الحسن ، واستطاعت ان تحصل منه على هذا الامر .

على ان شؤون الخلاقة لا تير رضاء في يوم ابي الحسن الاول ، ذلك ان جعفر يشيع في القصر ان جنوداً من الصبح قد هاجوا البلاد ، ويدرك ابو الحسن المأزق الذي وقع فيه ، ويعود الحرب من القصر . ويرى ان عرقوباً خادمه -وقد جده ابو الحسن وزيراً- قد باع وزاوته بمبلغ من المال، فيرجوه ان يجد له من يشتري منه الخلاقة. واخيراً يعزم ابو الحسن ان يهرب متكرراً في ذي امرأة ، ولكنه لا يستطيع ذلك ، اذ يقابل وهو في سبيته الى الحرب احد الندماء ، ويعود ثانية لينفس في المتع والمخدرات .

ويقبل الفصل الثالث، فاذا ابو الحسن قد عاد الى مكانه الاول، قائماً مخدراً، واذا به حين يستيقظ ينكر من حوله ، ويصر على انه الخليفة ، وهو ينادي هنداً المجازية ويسرف في النداء ، ويقول انه لولاها لما سمح بؤراج دعد من سعيد ، وعثمان من سلمى . وتحاول امه ان ترده الى صوابه ، ولكنه يضربها ثم يعود الى الوهي رويداً رويداً ، فيلمن الخلاقة التي جعلته بين امه . واخيراً يدرك حقيقة الامر ، ويحضر الرشيد وجعفر ، فرحين طربين لهذا المزاح الذي ذهب ابو الحسن ضحية له بسذاجة عقله وغفلته . وينثرات المال على المسرح ، ويخرج عرقوب الى التناطح بينهم واضح ، بينما يظل ابو الحسن مشدوهاً ، فهو ما زال في مرحلة بين البقطة والحلم .

على هذا النحو ، يقدم لنا ماورون النقاش مسرحية « ابي الحسن القتل » ، وبينهم ان نعترف هنا بمحاولة الدأية ليخرج شخصية البطل من نطاق قصة الحب الى واقعية ، ويلبسه ثوباً انسانياً ويجعل تصرفاته في الحياة ، نتيجة لبراعت السانية. كالحب والغيرة والحيرة والتقدم . هذا الى جانب حشد كل عناصر الاضحاك ومقوماته ، بحيث اصبحت المسرحية خلفاً خالصاً وجهداً قنبلاً كبيراً .

واسلوب الحوار ومقوماته العقلية والجمالية ، لا تخرج كثيراً عن المستوى

الذي بلغه كتاب المسرحية فيما بعد . وهو يقوم على السجع الثقيل ، والصور
اليانية المصطنعة المتكلفة . وتكثر فيه مناسبات القناء ودواعيه ، وهذا هو
اتجاه مارووت في التأليف للمسرح ، فقد كان يخلط بين القناء والطرب على
جوانب الحركة المسرحية ، وذلك ليرضي الذوق العام الذي كان يحيط به .

(٢) هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب - احمد ابو خليل
القباني .

كانت حكايات الف ليلة وليلة أحد المصادر الهامة ، التي اعتمد عليها القباني
في كتابة مسرحياته . فقد قرأها له مسرحيتين ، كانتا في موضوعيهما نقلًا صادقًا
لحكايتين من البالي ، دون تحريف او انحراف .

وهذه هي المسرحية الاولى . وقد اخذ حوادثها من حكاية رويت في
الليلة الثانية والخمسين ، عن جارية كانت في قصر الرشيد ، وكانت موضع حبه
ورعايته ، حتى ضاقت به زبيدة ، فأمرت باقصائها عنه ، واستمانت على ذلك
بمعوز مأكورة ، ثم اوعت الرشيد ان الجارية - واسمها قوت القلوب - قد
ماتت . ولم تكن هذه هي الحقيقة ، فقد خدعت الجارية ، ثم التقت في قبر
مهجور حيث عثر عليها غانم بن ايوب ، وهو تلجأ دمشق جاء بغداد ، ابتغاء
نوسعة رزقه . وبجمل غانم الجارية الى بيته ، ثم يرعاها ويحنو عليها ، حتى اذا
ما اراد منها وصلا صده برق . ثم انبأته بقصتها مع الرشيد وزبيدة .

وعندما استردت قوت القلوب صحتها ونشاطها ، طلبت من غانم ما طلبه
منها سابقاً ، فأعرض عنها . ويطلق على هذه الحال من الحرمان والرغبة ، حتى
يكشف الرشيد حقيقة ما بهرته زبيدة ، فيأمر بالقبض على غانم والجارية . ويرى
غانم فراراً ، خوفاً من غضب الرشيد . امسا الجارية ، فانها تنقذ حياتها من
يد الجلاد ، عندما تقص على الرشيد ما كانت من حفة غانم فيقر الرشيد عنها
ويغفر عنها ، ويسمح لها بان تبحث عن غانم . فتتذكر وتجد في البحث حتى
تعثر عليه . وفي ليلة واحدة يتزوج الرشيد من اخت غانم ويتزوج غانم من
قوت القلوب .

ولا نجد ضرورة لسرد حوادث المسرحية، فهي مطابقة غام المطابقة لما ورد في الاصل . ولكن لا بد لنا من ان نشير الى ما قام به القبايني في سبيل مسرحية القصة .

في الفصل الاول نرى مشهد مقبرة ، ونرى اكتشاف غانم لقوت القلوب، وقد نال منها القدر . وفي الفصل الثاني ندرك اشبار قوت القلوب والملكة زبيدة ثم حضور الرشيد واكتشافه حقيقة الامر ، و امره باحضار قوت القلوب والبطل بنانم .

وفي الفصل الثالث ، نرى اتسنا في منزل غانم ، وخلال هذا الفصل نرى مسرحية بالغة ، اقبال غانم واعراض قوت القلوب . ثم حديث قوت القلوب مما كلف من امرها مع الرشيد . ثم نشهد اقبال قوت القلوب واعراض غانم ، واخيراً نرى احوال الرشيد بداهون البيت ، فيهرب غانم ، ثم تساق الجارية الى قصر الخليفة .

وفي الفصل الرابع ، نرى قوت القلوب وقد زج بها في السجن ، واوشك الرشيد ان يبطش بها ، لولا انه علم منها حقيقة امر غانم ، فغفا عنها وجمع لها بالبحث عنه .

وفي الفصل الخامس ، يتم لقاء غانم بقوت القلوب ، وأمه وأخته . ثم يدخل الخليفة ، وينحهم عطفه ويغدق عليهم هداياه وهباته ، ويتزوج باخت غانم ويتزوج غانم بقوت القلوب ويسدل الستار .

وهكذا نرى ان القبايني لم يبذل كبير جهد في استخدام حوادث القصة في العمل المسرحي . ومن ثم لم يحاول الافادة من هذه الحوادث في خلق موقف انساني يخرج بمحاكاة « القبالي » ، عن محيط الاستحالة واللامعقولية . فمشهد الحرامات الذي يعانيه كل من غانم وقوت القلوب ، حفاظاً على عهد الرشيد او رغبة منه ، كان جديراً بان يسكون محور المسرحية ، من حيث احوال الشخصيات النفسية، وتطور انتمالاتها وتصرفاتها. ولكن القبايني بمقلتيته المسرحية الساخرة البدائية ، لم يظن اليه . اذ كان همه منصرفاً الى تأدية القصة الاصلية

ببالتام وحوادثها الكثيرة بإسر السبل ، متغذاً من ذلك ذريعة لإعديم عدد
من القطع الثنائية أو الموشحات أو الرقصات الشعبية التي بنى أسس مسرحه عليها.
ولا يجد القبايني أي حرج في استخدام بعض عبارات الف ليلة وليلة ، على
ما في أسلوبها من الركاكة والتبذل والعامية . هذا بالإضافة إلى التأثير بأسلوب
الحكاية الأصلية ، ومعالجتها للحوادث والشخصيات .

ونرى أيضاً في مسرحه القبايني للغة ، محاولة تكرار مشهد السجن الذي
التزمه في كل مسرحية من مسرحياته تقريباً^(٢١) . فالرشد في هذه المسرحية
يأمر بوضع قوت القلوب في مكان مظلم ، ويكلف جارية عبوراً بملاحظة شؤونها
والإشراف عليها . ولا نجد في الأصل ما يوحى بشيء من ذلك .

(٣) هارون الرشيد مع أنس الجليس

وقد كان هذا المنهج الذي التزمه القبايني ، هو نفسه الذي سار عليه في
مسرحيته هذه . وهي المسرحية التي أخذ حوادثها عن اللغة التي رويت في اللغة
الحامسة والأربعين . وتدور حول الجارية أنس الجليس ، التي استأهنا الفضل
ابن خاقان ليهديا إلى سيده ابن سليمان ، ولكن ابنه ، عليا نور الدين أحب
الجارية وطلب من أبيه أن يطلقها له ، والا يأخذها إلى ابن سليمان . ويعلم
بالامر المعين بن ساوي ، زميل الفضل وحاسده على خطوته عند ابن سليمان ،
فيذهب إليه ، ليوفر صدره على الفضل . ويهرب علي نور الدين بالجارية إلى
بستان قصر الرشيد فيستقبلها خادم القصر ويجلس معها فيسرون ويتأدمون
حتى يحضر الرشيد ، ويعلم بقعة علي نور الدين مع الجارية فيعطيه كتاباً لابن
سليمان يأمره برفع غلالة علي نور الدين . وما أن يصل إليه علي ، حتى يجد
عنده المعين بن ساوي ، فيشككه هذا في كتاب الرشيد ويعزله كتاباً آخر
يأمر فيه الرشيد بقتل الفضل وابنه .

وما أن يم ابن سليمان بتنفيذ ما جاء في الكتاب المزور ، حتى يعلم أن
المعين كاذب مزور . ويعلم الرشيد بالامر ، فيأمر بسجن ابن سليمان والمعين ،
ومكافأة الفضل وولده ، وتحقيق أمنية علي في الزواج من أنس الجليس .

وإذا نظرنا الى الجهد الذي بذله القبايني في مسرحية القصة ، وجدناه على النحو الآتي :

في الفصل الاول : اهداء الفضل الجارية لابن سليمان ، ثم علم بما كان من امر ولده معها ، وهو في طريقه الى ابن سليمان . ثم نرى بعد ذلك غضب ابن سليمان على الفضل بتعريض المعين بن ساري .

في الفصل الثاني : علي نور الدين وأنس الجليس في قصر الرشيد وبستانه . يقابلان الرشيد ، ثم يحمل علي كتاب الرشيد الى ابن سليمان .

في الفصل الثالث : ابن سليمان يضطهد الفضل ، ويشك في الكتاب الذي يحمله علي من الرشيد ، وذلك بتأثير المعين بن ساري .

في الفصل الرابع : الفضل وابنه في السجن ، والمعين يقرأ خطاباً بالامر بقتلها ، زاعماً انه من الرشيد . يدخل جعفر ويكشف امر الكتاب ، ويأمر الجميع بالسفر الى بغداد ليعرضوا الامر على الخليفة .

في الفصل الخامس : يحق الرشيد الحق ، ويسجن ابن سليمان والمعين ، ثم يجرل العطاء للفضل وابنه .

وهكذا لا نجد فرقاً كبيراً بين المسرحية والقصة ، ولا نشعر ان القبايني بذل جهداً مذكوراً في سبيل جعل المسرحية خلقاً مسرحياً ، يخرج عن محيط التمهيد للاغاني والموشحات وتبوير ظهورها المتكرر على المسرح . كما نلاحظ ايضاً غلبة القبايني باظهار مشهد السجن على نحو ما فعل في مسرحيته السابقة وفي « متريدات » .

(٤) الامير محمود لعل شاه السبعم

على ان القبايني لم يستر على هذه الطريقة ، القائه على النقل الحرفي لحكايات

والبياني، . فقد استوحى موضوعاً شائعاً في البياني، ومداره الثقي الذي يمشق
قتاة دون ان يراها، بل يجيبها لأنه احب بصوتها، التي وقعت في يديه
بطريق الصدقة . وجم في الارض على وجهه، باحثاً عن صاحبة تلك الصورة
التي خلبت له . ويظل يتجول في البلاد الى ان يصل الهند، حيث يجد ان
جنوداً يتبعون اياه، يهددون الهند بغزوة كبيرة. فيتدخل لانقاذ ملك الهند،
الذي يقرر مكافأة هذا الامير الشهم، بمساعدته في الحصول على حبيته صاحبة
الصورة . ويدير ملك الهند الامر، ويوجه رجاله لبحث عن صاحبة الصورة،
فيملكونها على باب حمام عومي، وبينما هم يراقبون المارة، اذا بشاب يصاب
بانحاء عند رؤية الصورة . فيقبضون عليه ويأخذونه الى الملك، حيث يكشف
لهم عن حقيقة هذه القتاة . ويخبرهم بانها ابنة ملك الصين، وقد احبها من اول
نظرة، فلم يرها بالامر، فغشم الشاب منبة هذا الحب ففر الى الهند .
وهكذا يقع الامير محمود على خالته، ويرجع الى الصين، حيث يطلب القتاة،
واسمها زهر الياض من ابيها، فيقول له هذا ان ابنته اصابت من الجنون
وسيزوجها لمن يشيها منه . فيتقدم الامير محمود اليها ويستعين بالسحر،
وينقذها من المرض ويزوجها .

لا تختلف هذه المسرحية عن غيرها من مسرحيات القبانبي، من حيث
مجاافتها للواقع والمعتول، في تطور الحوادث، والسانية الشخصيات . فنزو
جنود العجم لمملكة الهند، وتدخل الامير محمود وانقاذ المملكة، كل هذا
يحدث في فصل واحد هو الفصل الثاني . وكذلك ظهور العاشق الذي انمي
عليه امام الصورة، واختفاؤه بعد ذلك، وهو العاشق المدنف، الذي اكراه
على مفارقة الصين في سبيل عشقه، كل هذا يجعل وجود هذه الشخصية لا يتفق
مع المعتول بأي حال من الاحوال . وقد كان القبانبي يسخر الحوادث
والشخصيات، لتقديم افانيه وموشحاته، وقد اضعف بذلك العمل المسرحي،
واظهر لنا الشخصيات من هزينة تتحرك دون وعي او تفكير . وعجز عن
تقديم تنسيق فني سليم من حيث اعداد الحوادث ومردفها وربطها بالشخصيات،
في مشاهد متألقة متكاملة .

واسلوب القبطاني في هذه المسرحية ، كما هو في مسرحياته عامة ، يقوم على السجع التعليل المبرجج ويستند على الشعر المأثور ، والامثال الشائعة ، والحكم الشعبية الشائعة .

(٥) هاروث الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياء - محمود واصف :
(١٣١٨ هـ)

عند المؤلف الى حكاية من الف لية لية ، قصتها شهرزاد على شهریار بين الية السادسة والثلاثين والية الحمين بعد الخفاة (٣٦) .

وتدور حول حب الرشيد بلارته قوت القلوب ، ومحاولة زوجها زبيدة ان تبعدا عنه . وما جرى اتساق ذلك ، من خروج الرشيد للصيد والقتص ، ومقابله لخليفة الصياد ، واتصال هذا به وتوثق عرى الصداقة بينهما ، حتى كان خليفة هو السبب في عودة قوت القلوب الى الرشيد ، بعدما تقرح جفناه من طول ما بكى عليها .

والحكاية في اصلها ، تتقلب في جو غريب ، هو الجو الذي نعرفه في الف لية لية . وفيها بعض خصائص هذا الجو ، من استعمال البنج والاختفاء في الصناديق ، وركوب البغال الزرزورية ، وكيد النساء في الحريم ومؤامرات المييد والحفيان ، ككل ذلك بالاضافة الى مجالس الطرب والهوى ، التي كانت تضيفها هذه الحكايات ، الى تاريخ الرشيد الذي ورد فيها .

وقد حافظ الكاتب على هذه الالوان جميعاً ، واستطاع ان ينقل لنا صورة (بمسرحية) لهذا الجو . بما فيه من طرب وقناه وحب وحنان . واخاف اليها نعمة من الفكاهة المصرية الشعبية ، وبعض الشائخ المقلدة ، والحركات البلهاء المضحكة . وهكذا اختلط جو الف لية لية ، بشعبته الخاصة ، بالوان من الشعبية المصرية . وتداخل الجوان تداخلاً يكاد يكون تاماً .

وقد خالف المؤلف الاصل في بعض التفاصيل ، فلم يذكر خبر شراء الرشيد لقوت القلوب من ابن الفرافس الجوهري . كما انه لم يذكر تفاصيل عودة قوت

الفتوب الى الرشيد ، بل انه خالف الاصل هنا ، اذ جعلها تعود اليه من بيت خليفة راساً ، دون ان يتتبع بتفاصيل الحكاية الاصلية ، التي ذكرت انها عادت الى بيت ابن القرقاص الجوهرية ثانية ، وجاءت بتفاصيل كان من الصعب اخراجها على المسرح .

وقد ساعدت الحكاية في اسلمها ، والجو الشعبي الذي اخذ اليها ، على ابراز شخصية ابن الشعب البسيط ، الذي يسعى وراء رزقه وورثه عياله ، متوكلاً على الله ، غير آبه لما يحيط به من الوان المصكر والحداد ، لا تقاربه بسنة الساخرة او عبثه الساذج البسيط ، الذي لا يتحيز وراءه غشاً او خداعاً . وقد استطاع المؤلف ان يرسم له هذه الصورة الحية ، وان يحافظ على السانينة فيها .

والشخصيات الاخرى التي تشترك في المسرحية ، يقدمها لنا المؤلف كأنها شخصيات ثابتة ، منزوعة من يئتها الاصلية ، محافظة على الصورة العامة التي رسمت لها في الحكاية .

واسلوب المؤلف في المسرحية ، قريب من اسلوب لف ليه ولية ، وهو يجمع الى السجع المتكلف الثقيل ، بعض كتعابير والاستعمالات العامة ، وقد اضاف اليه المؤلف ، بعض الالفاظ والتشائم والامثال الشائعة في اللهجة المحلية . وهو يعتمد كثيراً على الشعر الذي يلقى في المناسبات ، وقد اخذ بعضه من الاصل ، كما اضاف البعض الآخر من نظمه ، او من مأثور الشعر العربي .

وهو يعتمد كذلك على الاغاني ، التي لحنت على الاقنوم الشعبية الشائعة ، ليفتح بها المشاهد او ليختتم المسرحية ، او ليصور بعض مجالس الطرب والهوى او ليعتج بها على رسم حالة نفسية خاصة ، يعكسها لشخصيات الاخرى حظ كبير من التأثير بها .

(٦) طبقة

وقد جأ التبانى ، في اختيار موضوع احدى مسرحياته الى القصص الشعبي

الشائع المتداول ، فاستخدم قصة الزوجة العقيمة التي تصون شرفها من اعتداء صديق زوجها القادر ، في مسرحية ملأها بالشائع المأثور من الشعر العربي ، وسد بها لظهور طائفة من الأغاني والموشحات والرقصات ، التي قام بتلحينها للمحسن الشرقي المروف كامل الحلبي^(١) .

وتدور حوادث الفصل الاول حول الامير علي الذي اضطر الى مفارقة بلاده لتجدة الامير زهير ، وترك بلاده وزوجه في رعاية صديقه الامير سليم . ثم نرى في الفصل الثاني الامير سليماً يتهدد عذبة بعد ان نفرت منه ، وصدته عنها وأبت الاستسلام لمطالبه الدنيئة . ويقرر ان يبعث بكتائب الى الامير علي يزعم فيه ان زوجته قد زنت . ونعلم في الفصل الثالث الذي تدور حوادثه في السجن ، على عادة التي خليل القباي في ايراد مشاهد السجن ليؤثر بها على القاطرة ، ان الامير علياً صدق الخطاب ، وامر بقتل زوجته .

وفي الفصل الرابع ، بينما كان الامير سليم جالساً بين ندمائه ، يقبل رسول يعلن اليهم نبأ وصول الامير علي . ويحقق الامير علي في امر سكتاب سليم ، ويتبين له كذبه الصريح ، فينتس اذ يعتقد ان زوجته العقيمة ، قد قُتلت مظلومة . وفي الفصل الخامس يأتي الامير علي بسليم مكبلاً بالحديد ثم يعلم من الجلاد ان عذبة لم تقتل ، وان الجلاد قد اخفاها اختفاءً يوارئها . وتحضر الزوج العقيمة ، ويعتذر اليها زوجها ، ويكرما اشد الاكرام ، ويقتل الامير سليماً بدلاً منها .

ولا نجد في هذه المسرحية ، ما يخرج بها عن تكاليد القباي القتية ، في التنسيق الخارجي او الداخلي . الا اننا نجد له انه استطاع ان يدخل فيها عنصر التشويق ، وهو عنصر هام في تطوير العمل المسرحي . وقد استعان بالهناجأة ، اذ فاجأ الجمهور في الفصل الخامس بظهور عذبة حية ، بينما كان الجمهور يعتقد انها ماتت . وهذا وفر لمسرحيته النهاية السعيدة ، التي كلف من عادة الكتاب في هذه الفترة ، ان يسوقوا اليها حوادث المسرحية ، ولو قسراً ، حتى يظهروا للجمهور انتصار عنصر الخير على عنصر الشر ، ومكافأة المحسن ومجازاة المسيء .

(٧) عنزة - ابو خليل القباني

اخذ القباني موضوع هذه المسرحية، من القصص الشعبي ايضاً . فعالج قصة عنزة، التي شاعت على السنة الشعراء الشعبيين والمحدثين في المقاهي. وقد تناول الجزء الاخير من حياة عنزة، بعد ان تزوج من عبة، لا قبل ذلك، على عكس ما فعل غيره من المؤلفين الذين طرقت هذا الموضوع .

يصور لنا القباني عنزة، وهو يشن غارة شعواء على مسعود، الذي احب عبة، زوج الفارس الاسود، وطلب الزواج منها، زامماً ان زواجها من عنزة، كان قسراً وغصباً . وقد كان مسعود هذا احد ابراء العرب، وكان دأب السعي للايقاع بعنزة وقيلته . فهو يشن عليهم حرباً خفية، اذ يعمت برجاله وقد تزوا بذي بعض القبائل المادية لقلية عنزة، ليهجموا على القيلة ويستبيحوا حايها . ولكن عنزة يدرهم، ويردم على اطاهم خاسرين. بينما يتقدم مسعود، ويعرض نجلته على عنزة، فيرفضها هذا يلأه .

ولا يلبث عنزة ان يكشف حقيقة الامر، فيقتل مسعوداً، ويحقق ما ارادته القبائل العربية، من تدعيم التحالف مع قبائل العرب في الشمال. ويعود ظافراً لقلبه ولوطنه .

وهكذا نجد القباني يستعين باحدى مفارقات عنزة، التي امتلأت بها صفحات الادب الشعبي، ويحاول ان يقدم لنا عنزة الزوج، الذي يناضل دفاعاً عن زوجه ويغار عليها، بينما كانت الصورة الشائعة لعنزة، هي صورة الفارس الماسى الذي يكافح للحصول على حبيبته، ويقوم بالاعمال الخارقة، لينتزع رضا ايها عنه ومواقفته على زواجه منها .

وقد كان القباني يستطيع ان يقدم لنا نموذجاً للبطل الثيور، ولكنه عجز عن ذلك، وقدم لنا عنزة الجماع، ذا الصوت المدوي الذي يرهج الثمران ويولوت امامه هارين . وقد افترض المؤلف، ان جميع النظارة يعرفون شيئاً عن تطور عنزة النفسي، ولاربع علاقته بالشخصيات الاخرى في المسرحية.

وقد اصاب هذا الافتراض المسرحية بالضعف والمزال ، اذ خرجت من يديه
وكأنها شذوات من قصة معروفة متداولة .

(أ) شهامة العيوب - علي أنور

اعتمد المؤلف في هذه المسرحية أيضاً ، على قصة عنترة . وقد أثارت
ينتقل الاخبار الاسطورية المعبية ، بما فيها من مبالغات وتحويل ، وذلك حتى
تلاقي مسرحيته اقبالاً عند الجمهور ، الذي اعتاد سماع اخبار عنترة في ثوبها
الاسطوري الضيفاض ، من افواه الشعراء الشعبيين .

وقد جمع فيها اخلاطاً من الروايات والاحاديث . واورد الكثير من
الحوادث والاخبار ، التي تعد في نظر الفن حشواً وتكراراً ، بينما كانت تلاقي
في نفوس الجمهور هوى وميلاً .

وحب عنترة ، الفارس الاسود لينة همه متناقل مشهود . وقد ادهق هذا
الحب والدها مالكا . فلما ان بلغا بابته الى قيس بن مسعود ، ملك بني
شيبان . وقد اتزله هذا عنده على الرحب والسعة . ووقع ابنه بسطام في حب
عبله . وخطبها ابوه له من مالك ، فحرب مالك بهذا العرض السخي ، وابدى
استعداده للموافقة ، على شرط ان تزال من سيده القبة الكأداء ، التي تشمل
في عنترة ، الذي لا يتنازل عن حبيبته بسهولة .

ويقرر بسطام ان يجد في البحث عن منافسه عنترة ، ليزيقه كأس المتون .
ويجد بسطام انه ليس وحيداً في هذا المطلب المسير . فالربيع العبيبي عدو
عنترة ، يوجه عكرمة ، فارس بني عبيس ، ليقول عنترة . ويعدده بأن يوجهه
من ابنته . وكذلك علقمة الشيباني ، ارسله الملك قيس بن مسعود ليقضي اثر
بسطام ويقتل عنترة .

وكذلك نجد ان بسطاماً ، الذي يطلب دم عنترة ، هو الآخر هدف
لفارسين شيبان لقتله . الاول هو طرفة بن تافع ، الذي خطب سعدى ابنة
شهاب ، فارس بني يربوع ، ولكن امها استوطت عليه ان يثأر لها من بسطام

قاتل زوجها . والثاني هو قنعب التميمي ، الذي خطب (بدور) ، ابنة الملك
قبس بن مسعود فتمها اخوها بسطام عنه ، لانه يجيل على كل من عنده ، يأكل
وحده ويحرم عبده ...

وتتلاقى هذه الكتاب ، ويتصارع الفرسان ، ويختلط الحابل بالنابل .
ويجزم عقبة الشيباني جيش عكرمة العبسي ، عدو عنترة . ويقع بسطام اسيراً
في يد عنترة . ويصحبه معه في غدوانه وروحاته . ويفزو قنعب التميمي
مضارب بني شيبان ، ويأخذ الملك قباً وابنته ومالكاً وابنته عبة اسرى .
ولكن عنترة يجل وفاق بسطام ، ويهجمان على القافلة هجمة رجل واحد ،
وينقذان الاسرى ويتزوج عنترة بحبيبة عبة .

والمرسحة ، كما يستين لنا من هذا المرض الموجز ، تحوي عقداً كثيرة ،
وحوادث متشابكة متنافرة . ولكنها تلتقي جميعاً في شخصية القناريس العبسي ،
الذي يقف نفسه على حبه ، ويؤذي خصومه من ميله ، واحداً اثر واحد .

والكتاب بهذا التوجيه للقصة ، يجل جانباً هاماً من حياة عنترة ، هو
دفاعه عن القبية ، وذوده عن حقوقها ، وفنكه بغراتها .

وقد كان العبد الاسود الراعي ، ابن الامة ، يأتي بهذه الافعال ، ليجب
نفسه الى ابناء القبية ، والى عبة وذويها بوجه خاص حتى يشفروا له هذا الحب
ويزوجوه بمن يجب . والحقيقة ان هذا هو الاساس المتين ، الذي يجب ان
يبني عليه كل حل قصصي يتناول حياة عنترة بالعرض والتصوير . وهو عقدة
العقد في حياة عنترة وفي نفسه . وهو المجهز الذي كان يجز جانبيه دائماً ، ليقوم
بأعمال بطولية تذكر له ، وترفع من مقامه في اعين افراد القبية^(١) .

ولكن الكتاب آثر العاقبة لنفسه ولجمهوره ، فالجمهور به ان يرى حادثة
الحب بارزة قوية ، وارت بشاهد الاممال البطولية الحارقة والمعارك الماثلة
والمبارزات الشيفة ، التي تحفظ لبطله الشعبي ، شخصيته التي رسمها له في نفسه
منذ زمن طويل . والكتاب اعجز من ان يدرس عقدة عنترة النفسية ، وشعوره

بالنقص واثركل ذلك في حياته وامماله . وقد ظهر جهل الكاتب باصول هذا الفن جلياً ، في تنسيقه للمشاهد والفصول ، فقد اتى بها مرتبة مضطربة . واختلطت الاممال والحوادث فيها بشكل افسد تسلسل السرد . واسلوب الكاتب يتراوح بين السجع واللغة القصص المبسطة والشعر الترامى والحامى ، واذعانى الى تلامذ ذوق العصر .

المصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالتَّعْلِيلَاتُ

- (١) ألف ليلة وليلة - الطبعة البيروتية (سنة ١٨٨٩) - ج ٢ ص ١٥٣ وما بعدها .
- (٢) انظر ما حاوله اللبناني في مترجمات - حين العمل لميا منظر السجن .
- (٣) ألف ليلة وليلة - (الطبعة الكاثوليكية بيروت ١٩٠٩) - ج ٤ ص ٣٨٨ - ٤١٠ .
- (٤) ذكر كامل الخنسي في مقدمة المسرحية (ص ١٠) ما يلي :

«وما حدا لي آل تصون هذه القصة الرائع والفريدة الصاء، الا لغيرة على ما للاستاذ من المؤلفات وجليل القصص والمصنفات ، ان فيت بها يد الزمان ، او تترك في زوايا النسيان . فاستطعت بالله من السبز والكسل واستندت به على بلوغ الامل . ولم آل جهدا في تصنيفها وترميمها وتنقيها . فاخترت لها من اجود القريض ، ما يزدي البيت منه بالزوض الارض ، وزينتها بالجمالي المحترمة الزائفة ، وكسوتها بالالفاظ الشائعة . وترعتها عن البوارات الخفيفة والحاني السبعة . فاصبحت بنة كالمزهره ، سفيرة المحبم كبيرة القيمة .

- (٥) اتب الى هذا الامر كل من شكري هاشم وشوقي ، في مسرحيتها التي دارت حول هذا الموضوع .

الفصل الخامس

المسرحية الدينية

(١) افكار في الجحيم في الزمان اللدويم - داود مرعي الشويري : (١٨٩٧)
كانت حفلات المدارس التبشيرية والدينية والاعياد ، مناسبات طيبة ،
تعرض فيها مسرحيات مؤلف لالوط والتهديب ، ويمصنف على تأليفها عادة
رجال الدين او اساتذة المدارس .

وقد حاول المؤلف ان يقدم لنا مسرحية دينية وعظية ، من النوع الذي
انتشر في اوربا في القرون الوسطى ، وجذته الكنيسة وكانت تشرف عليه ،
وهو « الوعظيات » (Moralities) . وجعل مسرحيته في ثلاثة فصول ،
قدم لنا في الفصل الاول سفينة انت لتعمل الموتى الى الجحيم ، وهو يستغل
هذه الفرصة ، ليستعرض لنا اصنافاً من هؤلاء الموتى . فالملت الاول هو
(مانيوس) الزاهد ، الذي جاء الى البقيعة وليس معه من حطام الدنيا سوى
عصاه وجراجه . وعندما يطلب اليه ان يتخفف منها حتى لا يتثقل على السفينة ،
يقذف بها الى اعماق البحر ، غير آسف على وداع كل ما كان يملكه في الحياة
الثانية . والميت الثاني هو الملك (لامبوس) ، الذي جاء محتال في ثياب الدمشق
والارجوان ، ويشغب بتاجه ويدل بصولجانه . ولصكته لا يلبث ان يستغني
عن كل هذه المظاهر الزائفة ، مضطراً ، خشية ان يفرق السفينة بتقله وتقل
حمله .

ثم يدخل (البهلوان) ذاميس ، الذي جاء بقامته الطويلة وجتته المائلة وابنته الافطس ، مزينة رأسه باكاليل الزهر . ثم يأتي القتي البخيل (كراتون) ومعه اكياس يحمل فيها ذهبه وفضته ، فيؤثر بروميه في البحر ، كما أمر غيره ولا يلبث ان يصدع بما يؤمر .

وبعد هؤلاء ، يدخل قائد الجيش ومعه عصاه واسلحته ، ويتلوه فيلسوف ثم خطيب مصقع ثم سيدة فاضة اسمها (كليوي) ثم موسى اسمها (آريس) . وكان المؤلف يستعرض هذه النموذج ، قبل ادخالها الى السفينة ، التي ستقلها الى الجحيم ، ويجاسبها على الاعمال التي اجترحتها ابدعا حساباً عذراً . وقد ابان في هذا الفصل ، عن مقدرة فائقة في التقد اللاذع والسخرية المرة .

وتصل بنا السفينة في الفصل الثاني الى ثغر الجحيم ، حيث تقف لتتبع لنا صياح الاصوات المنكورة ، التي تطرق آذاننا من الحياة الدنيا ، حيث وقف ذوو الموتى واقربائهم ، ليكون عليهم اوجع البكاء . وهنا ايضاً ينفذ المؤلف الى اغراضه التهذيبية ، بسخرية وتهكم . فهو حين يمتدح الفضيلة ويشيد بها ويمجد اصحابها ، لا بد من ان يقدح في الرذيلة ، ويندد بمجرعيها .

وفي الفصل الثالث ، تقلت خيوط الملهاة الواعظة ، من بين اصابع المؤلف ويحيلها الى هزلة وخيعة ، حين يقف صاحب السفينة ، يطلب من الموتى اجور السفر . وهكذا تستمر المطالبة ، في جو من الاضحاك المقتل المتكلف ، الى ان تؤول المسرحية الى نهاية فاترة ، لا تتناسب في شيء مع المقدمات التي سبقت في الفصلين الاول والثاني .

* * *

في هذه المسرحية اختلطت الافكار الدينية مع الاغراض التهذيبية ، في مزيج متناسب ، جمع بين الموعظة الحسنة والسخرية اللاذعة ، اي بين البناء والمدم على صعيد واحد . والمؤلف ، دون شك ، يمتلك موهبة التقد والسخرية ، ولو انه اوتي حظاً من اليان ، ولم تخنعه الرصانة الهزلية ، وتراكيه

الفائدة العبية ، لاستطاع ان يقدم لنا انراً مسرحياً يقف في صف واحد ،
مع المسرحيات الجيدة التي ظهرت في هذه الفترة .

ولعل المثال التالي ، الذي نقبسه من المسرحية ، يستطيع ان يقدم فكرة
واضحة عن مقدرة المؤلف في الوعظ والسخرية : (الجزء الثالث من الفصل
الاول) .

ارميس : وانت من تكون اذا المنظر التبع واللابس الاثواب الازجوانية ،
والتوج بالتاج الذهبي المرصع بالزمرد والياقوت والجواهر
والاماس ، وما هذا الحاتم اللامع باصبعك ؟ تقدم وقل من انت .
لامبض : نحن لامبض احد الملوكة العظام (يقول ذلك بعظمة) .

ارميس : (بازدهاء وضحك) نحن لامبض احد الملوكة العظام ، انعم
واكرم (ومن ثم يلتفت اليه ويقول) ولكن لماذا اتيت بكل
ما معك عليك من الحللي والحلل النفيسة الكثيرة الثمن . او ما
كان الاولى بك ان تتركها للخلق من ان تأتي بها قطرحتها في
هذه البحيرة من غير ان يتفحص بها احد بعدك . او لا تعلم بأنه
يجب عليك لكي تدخل السفينة وتسافر الى الجحيم ، ان تكون
حافياً عرياناً ، مكشوف الرأس كما ولدتك امك ، ولانه ان مات
الانسان فلا ينزل معه مجد يثته .

لامبض : ولسكن ليس من احبب العجب انت يأتي ملك عظيم الشأن
نظيري ، حافياً عرياناً مكشوف الرأس كما امرتم . ومن اين
يعرف الملك من الفقير .

ارميس : ان ذلك ليس بعجيب . وانت لست بملك الآن كما تظن ، فانك
كباقي الاموات . فترك كل ما معك من الامتعة . اتى عن
وأسك التاج ، وارام من يدك الصولجان اومها كلها في هذه
البحيرة . نعم ما قلته لك في الحال ينبغي تراخ ولا اعمال واضل
السفينة .

لامبئس: سأفضل وأرسي كل ما علي ومعي . ولكن اسمع لي غير مأمور
بالتاج والصولجان فإنه يبرز علي تركهما .

ارميس : (باستهزاء وضحك) اسمع لي غير مأمور بالتاج والصولجان ، ولا
يدري بأنه لو ترك ورمى كل ما معه غير كافٍ ذلك (ومن ثم .
يلتفت إليه ويقول) ملك انت او غير ملك ، ارم كل ما معك
من كل ما عز وهان حتى التاج والصولجان .

لامبئس: اذا لم يكن ما تريد فاود ما يكون .

-(٢) آدم وحواء - الحوري فيلون الكاتب : (١٩٠٣) ^(١)

وهذه مسرحية اخرى ، من المسرحيات الدينية ، اخذ المؤلف موضوعها
من الكتاب المقدس ، وهي من نوع مسرحيات الامرار (Mystery Plays)
التي انتشرت في اوروبا في القرون الوسطى ، وكانت مواضعها مستقاة من
قصص الكتاب المقدس .

وقد بناها الكاتب على قصة آدم وحواء كما جاءت في سفر التكوين .
واضاف اليها بعض مناظر الجنة والجحيم ، وادخل (ابليس) والشياطين ، حتى
يبحث فيها الحياة ويبرزها لتظاير واضحة المعالم ، قوية الملامح ، بحيث تستبين
العظة وينضح المفزى الخلفي الذي رمى اليه ، ونلخصه في قوله :

« ومنها ايضاح مكاييد الحود المآل ، واساليب البدو الكاشح القتال .
وطرق المداجاة والمصانعة ، والمأذقة والمداهنة . وكيفية تفهده وترصده وميضاً
يلوح من خلال الظللاء ، ليدب عقاريه ويدس سمه ويلقي دلوه في الدلاء . ومنها
الانباء عن تبعات المخاطرة والتخريب ، والايحاء الى مغبات العجة من لف وسدم
وكدر وتكدير ، والمقابلة بين الطاعة والرخاء ، والمصيبة والشقاء » ^(٢) .

ونراه في الفصل الاول يصور لنا آدم وحواء ، مع الملائكة يستمعون
الحائق ويصلون له ، لما اغدق عليهم من نعم ، وما يسرهم من مباحج الحياة .

ويبدأ تعقيد المسرحية ، في هذا الفصل ، حين يقول الخالق لهولوه :

« آدم . آدم . اني أمرك ان تأكل من جميع اشجار الجنة ، اما شجرة معرفة الخير والشر لا تأكل منها . فانك حين تأكل منها موتاً موتاً »^(٣) .

وتجد انفسنا في الفصل الثاني ، وجهاً لوجه مع شياطين جهنم ، وقد راعهم نبأ خلق آدم ليرث الجنة وينعم بطياتها ، بينما هم يتقلبون في نيران جهنم . وتثور ثورة رئيسهم ويستشيط غضباً ، ويعقد العزم على الانتقام من هذا المخلوق ، وعلى نصب الاحاييل له حتى يسقط من الجنة ونميسها ، الى الارض وسفاتها . وبعد تبادل الآراء ، وتقلب الامور على وجوهها المختلفة ، يقرر ليسيفورس ، رئيس الشياطين ، ان يرسل احد اعدائه ليغري حواء بالاكل من ثمار شجرة المعرفة ، والطعام آدم منها .

وتسمى الحية على بطنها ، تمل الفكر وتدير الامر احسن تدبير ، لتوقع حواء في شركها ، فتتهري ويروي معها ابو الخليفة ، ويطردان من الجنة ، نتيجة لمصانها امر وهما .

وفي الفصل الرابع يبدو لنا آدم ، حزيناً اسفاً ، على ما افترط وفترط ، يندب حظه ويتعسر على ما كان فيه من العيش الرغد الذين في جنات النعيم ، وما آل اليه من شظف العيش وخشونة على سطح الارض ، وتشاركه حواء أسفه وحزنه ، وتشاطره تحسره وندامته ، وينطلق من فيها مغزى المسرحية حين تقول :

« هذه الحالة المريعة ، والسقطة التنظيمية . كيف لم اترو في حفاظك الامور ، واستسلمت لغواية والنزور . زهدت العظيمة والكبرياء ، فجنيت الالهانة والشقاء . اعرضت عن ملاذي وغايتي ورجائي ، وركبت معن جهلي وغاوب هواي . حتى جلت مصيبتني وعظمت بلواي . فمن يبيد والقلب كبير ، من امر كبير ، لا حية فيه ولا تدييز . ليس لي سند ، وقد وهى الجلد وخانني الصبر »^(٤) .

وتنتهي المسرحية بأن يستغفران وهما يستغفران وهما بما جنته ايديهما ، ثم

بالشياطين، وهم يرقصون فرحين بما بلغوه من تحقيق مآربهم . ويتقدم رئيسهم ، ويرزعههم في اركان الارض ، ليمشوا فيها فساداً . ويطلقون في لهوم وسهرم ساديين ، حتى يدخل احد الملائكة ، فيجعدوا في اماكنهم ، ويجتم هذا الملاك المرحية بقوله :

ولا تياس ايا انسان ياأسا	فان الله يوصف بالكرم
ولا تنزع الى شيطان مكر	اعينك مكر شيطان وجيم
ولا تترك للملك والتزمه	هو الرحمن ينعت بالعلم
فلا تترك للملك في نهار	ولا تنساه في ليل يوم
ولا يفرك شيء في حياة	تضيها قمسي في نعم
سيانك المخلص في فداء	ينجي الناس من اسر قديم

* * *

هذا عرض سريع للسرجية . والحقيقة ان الكاتب يوهن فيها على مقدمة تشيلية واضحة ، وخاصة في الفصل الثاني ، حين صور اجتاح الشياطين، على تلك الصورة الفكاهة المضحكة . وفي الفصل الرابع ، حين صورهم وهم يحتفلون بانتصارهم على آدم . فنصر الفكاهة عنده قوي معقول ، يربط بالاحتمال والطبيعة ارتباطاً واضحاً . وهو في ذلك لا يشذ عن التقليد الوعظي في مثل هذه المسرحيات . لأن عصر الفكاهة تطرق الى المسرحيات الدينية ، بعد ان رفعت عنها رقابة الكنيسة وخرجت الى الاسواق العامة ، وصارت الفرق والتقاليد التشيلية تمددا جزءاً من حصيلتها . وقد كشف عن مقدرة هذه في الفصل الثالث ايضاً ، وهو الفصل الذي تقدم فيه (الحية) لافراء سميتها (حواء) ، بأكل ثمرة شجرة المعرفة . فقد كان بارعاً في التحايل والجدل والافراء والحداع ، كما كان موفقاً في رسم شخصية المرأة ، وشخصية الحية ، عصر الافراء والثر في الحياة .

وقد كان عصر الصراع ، بين الخير والشر ، واضحاً في المسرحية ، وبرزاً كأنها معسكران متحاربان ، يبذل كل منهما أقصى ما لديه من جهد للقضاء

على خصه . وكان المؤلف موفقاً في التنسيق الفني الخارجي ، للحصول والمشهد ، وفي التنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات .

واسلوب الكاتب في سرد الحوادث ، ملائم كل الملاءمة للنطق الخيالي العام ، الذي تنظم المسرحية في اطواره . واسلوبه الانشائي يختلف بين الشعر والنثر العادي البسيط ، والنثر المسجع ، واللهجة العامية ، التي كان يعبد اليها خاصة في تصوير المواقف الغزلية ، حتى لا تنقدها القمصى شيئاً من حيويتها ومرحها .

وتذكرنا هذه المسرحية بمسرحية دينية نورمانية ، كتبت باللغة اللاتينية في القرن الثاني عشر (٥) . وقد لمسنا تشابهاً واضحاً بين المسرحيتين ، وبخاصة في المشاهد المبكرة ، التي لم يرد لها ذكر في قصة آدم وحواء ، كما صورتها الترواة في سفر التكوين .

وتبدأ هذه المسرحية ، المشار اليها ، حين يأتي الرب ويدين لآدم ما حلل له وما حرم عليه من نعم الفردوس . ثم تتطور في هدوء ووثابة نحو (السقطة) ويلبها طرد آدم من الجنة ، واتجاهه حزين النفس كبير الفؤاد نحو ابواب الجحيم . واحتفال الشياطين بهذا النصر العظيم ، الذي احرزوه على آدم وزوجه . ثم يلي ذلك فصل يظهر فيه قابيل وهابيل ، ثم يعقبه موكب عظيم يشترك فيه الانبياء (٦) .

وهناك تشابه في الموقف التنبئي البادع ، الذي صور فيه كل من المؤلفين اغراء ابليس لحواء ، والحاحه عليها حتى تقع في حباله وتأكل من شجرة المعرفة . ويبلغ هذا التشابه ، حد تقارب التفاصيل في اكثر من موضع - في اغراء ابليس (الحية) لحواء ، وفيما ساقته اليها من افانين المكر ، وما زوقته لها من الران الحداق . وفي ندامة آدم وحواء .

ولا يخفى ان مسرحية آدم وحواء العربية (٧) ، هي حلقة من سلسلة المسرحيات الدينية الكثيرة ، التي تدور حول هذا الحادث ، الذي يجوي امكانات تمثيلية كثيرة . ولا عجب اذا وجدت بينهما هذا التشابه ، فترات الصكنية متصل ، واحتفالاتها تتكرر في كل عام ، ويتلقاها الحلف عن السلف ، حتى

نصبح تقليداً ثابت الاصول موطن الاركان ، يتكرر على مدى الزمان ، كلما دعت اليه الظروف والمناسبات .

(٣) يوسف الصديق :

تداول المؤلف ، قصة يوسف الصديق التي جاءت في سفر التكوين ، واختار منها الحوادث الرئيسية التي تعينه على اقامة هيكل المسرحية . ولم يخالف ما جاء في رواية التاويغ الديني ، خاصاً بحوادث المسرحية . بل حاول ان يعرضها كاملة كما هي ، دون اختيار او تهذيب ، لأنه كان مقيداً بالقيود التي وضعها التقاليد الدينية لمل هذه المسرحيات . اذ انها لم تكن تسمح للكاتب بالاختراع او الخروج عن النصوص الاصلية كما وردت في الكتاب المقدس .

وقد بناها المؤلف على تمدد المناظر ، فكان المظهر يبدو وكأنه فصل قائم بذاته . والتسويق الفني الخارجي للشاهد والقول ضعيف مضطرب . فالاحداث تتوالى دون ان يحسب المؤلف حساب التطور الزمني . والوقائع تتعاقب في موضعها من المسرحية ، بينما هي في حقيقتها الزمانية او المكانية ، متنافرة متباعدة .

ولم ينجح المؤلف في اشاعة الحياة في الجو التاويغي ، بل اكتفى بإيراد الحوادث كما هي . وكذلك لم يحاول احياء الشخصيات ، وتقديمها لنا على انها شخصيات انسانية حية ، لا اسماء تلويحية مندثرة .

واسلوب الكاتب يتراوح بين السجع الثقيل ، والشعر المزيل المتكلف الذي لا يلائم سياق الحوادث ولا طبيعة الشخصيات . وقد حشد للمسرحية مجموعة من الاغاني ، التي شذت عن السياق العام ، وبدت غريبة على الجو الديني ، وما يتفق من جلال وروعة . وكذلك صور لنا غرام زليخة يوسف ، بطريقة مبتذلة ، لا تلائم الجو الديني الذي يلف الحوادث .

(٤) يوسف الحسن - الحوري نعمة الله البجائي.

حاول هذا الكاتب ايضاً ، ان يتخذ من قصة يوسف موضوعاً لمسرحية

الدينية . ولكنه تناولها من آخرها ، واهمل التفاصيل الاولى التي سبقت حضور يوسف الى مصر وحظوته بتلك الميزة السامية ، التي نالها عند فرعون .

وقد تقدم الكاتب الى مادته ، كما يتقدم العالم الى ما بين يديه من المصادر والنصوص . فلم يبعث بها ، ولم يقدم ولم يؤخر ، ولم يبع لنفسه حرية الاختراع ، ولم يطلق لجياله العنان . وهو في هذا متقيد بالتقاليد الدينية ، التي سادت في مثل هذه المسرحيات في القرون الوسطى ، وورثتها الكنيسة بعد ذلك ، واصبحت جزءاً من تراثها الذي ينبغي لها ان تقدمه وتحافظ عليه .

وقد كانت المسرحية ، تنضح بالجد والوقار ، فلم يخرج فيها قلم الكاتب عن الجادة التي التزمها الكتاب المسرحيون الدينيون الذين سبقوه في العصور الوسطى ، ولا سيما في تلك الفترة التي كانت فيها هذه المسرحيات خاضعة لاشراف الكنيسة ، قبل ان تخرج الى الاسواق والمسارح العامة .

وقد حرص الكاتب على الاستشهاد بآيات من الكتاب المقدس ، امعاناً في التزام الاصل ، ووجبة في ابراز السلطة الدينية واضحة مشرقة .

وكان بارعاً في ادارة الحركة المسرحية ، وفي تنسيق المشاهد والفصول ، وفي تطور الحوادث والازمات ، وقد اعتمد في ذلك على بعض الوسائل المسرحية المعروفة ، كالتفاجآت والانقلابات والسخرية . فكان يوسف على علم بامرار الحوادث ، وما يقرب عليها من نتائج ، بينما كان المثلون الذين حوله يجهلون ذلك تمام الجهل .

ووفق في تصوير الصراع الذي كلت يشترج في نفس يوسف ، وفي نفس اخيه شمعون ، كما كان بارعاً في تصوير حيرة يوسف ، في موقفه من اخوته ، ومن الذين حوله ، ذلك الموقف الذي حافظ عليه ، من اول المسرحية ، حتى نهايتها ، وهو يتقلب على نيران القلق والتردد والشك .

والحوار في المسرحية سلس ، لا يتله السجع المتكلف ، ولا الصور الليانية المصطنعة . وقد اضطر المؤلف الى ادخال بعض المواقف الفنية التي تساعد على

تصوير الجو ، وتبر عن بعض الاتصالات ، كما نثر بعض الايات الشعرية التي جاءت في مناسباتها .

(٥) داود الملك - بطرس البستاني : (١٩٠٦)

اخذ المؤلف موضوع مسرحية الديانة هذه من سفر صموئيل الاول في التوراة ، وصور فيها شاول ، عندما ذهب روح الرب عنه ، وبغته روح رديء من قبل الرب ... وما كان من تألب الفلسطينيين عليه ، واستماتته بداود ، الذي رد كيدهم وانتصر عليهم ، وقتل بطلم جليات . وما كاد شاول يأمن شر الفلسطينيين ، حتى اتابته المواجه والظنون ، واصبح يرى في داود خطراً كامناً ، لا بد من ان يأتي يوم ينقلب فيه عليه وينزله عن عرشه ، ويجلس في مكانه .

ولذا اخذ يؤكد لداود وينتزه القوس السانحة لقتله . ولكن الرب كان مع داود ولذا انتصر على خصه ، وقبوا على عرش بني اسرائيل . وهام شاول على وجهه حائراً ، حتى واقته الميتة .

وقد اقر المؤلف حوادث التوراة ، الا انه اعمل قلبه فيها بالاختيار ، والتنسيق ، ونقى الحوادث الصغيرة التي تعطل سياق العمل المسرحي ، وحذف العبارات المتكررة ، التي يتميز بها اسلوب التوراة . إلا انه لم يراع التنسيق الفني الخارجي للشاهد ، اذ كانت تتوالى عنده دون تمهيد ، وقبل مضي الزمن الذي تتطور فيه الحوادث وتظهر نتائجها .

وقد كان الوعظ ، هو السمة الاولى للمسرحية ، وهذا طبيعي في المسرح الديني ، الذي بني في اصله على هذا الاساس ، ووجه هذا التوجيه .

وقد نجح المؤلف في رسم شخصية شاول ، وتصوير حيوة وتردده ، وامرافه في الاثم والمدوان ، وتخطئه في بلع الشك والقلق ، وبخاسة بعد ان استوى الامر لداود ، وانتصر على اعدائه والتف من حوله بنو اسرائيل ، كما نجح في رسم شخصية البطل داود ، الذي نزلت عليه رحمة الرب ، بعد ان باه

شاهول بالفضب والتمعة . وظهرت آثار هذه الرحمة على داود ، في انتصاراته المتوالية ، وفي تمثّل الاخلاق الدينية الكريمة فيه خير تمثّل .

واسلوب الكاتب في الحوار ، يختلف بين السجع ، والكلام البسيط ، الذي لا يفسده تكلف او منعة . وقد استعان بالشعر والاغاني ، على طريقة المسرحيين المعاصرين .

المصادر والمراجع والتعليقات

- (١) مثلت هذه المسرحية في صور . في ١٥ من يوليو ١٩٠٣ .
- (٢) مقدمة المسرحية .
- (٣) المسرحية - ص ٩ .
- (٤) » - ٥٤ - ٥٥ .
- (٥) A. Wynne - The Growth of English Drama - p. 16
- (٦) A. Nicoll - World Drama - p.p. 146 - 150
- (٧) سجلت هذه المسرحية هنا ، مسرحية أخرى بهذا الاسم ، ألها أحد آباء مدرسة دمج الشريعة
في لبنان سنة ١٨٦٨ ، ولكننا لم نشر عليها .

الفصل السادس

المرحلة الاجتماعية

تقديم :

كأن من نتيجة انتشار العلم والمصحف والكتب والاندية والجمعيات في البلاد العربية ، ظهور الطبقة المثقفة ، التي أصبحت عماد المجتمع وركنه الرئيس . وبانتشار الحضارة الحديثة واتصال هذه الطبقة بآثار الفكر الاوربي ، انتشرت الافكار الاصلاحية ، وصار الكتاب يعنون بمجاعات الشعب ، ويدرسون مشكلاته ، ويبينون عيوب الهيبة الاجتماعية ، ويقترحون لها العلاج الشافي والحلول المناسبة . وهكذا اتجه الادب الى الشعب ، واخذ يرقب هذه الحركات الجديدة ، الناشئة عن ظهور الوعي الاجتماعي الجديد ، والصراع بين الطبقات . وقد لحص الاستاذ ابنس الحوري المقدسي مجاري الادب الاجتماعي الجديد ، في الاتجاهات التالية :^(١)

- ١ - اهتمام الادب بالدعوة الى الحياة الجديدة - حياة العلم والحضارة .
 - ٢ - الحملة على المفاسد الناشئة عن التطرف في الحياة الحضرية .
 - ٣ - المطف على الطبقة البائسة في المجتمع .
 - ٤ - المطالبة بالحقوق الانسانية والعدالة الاجتماعية .
 - ٥ - مناصرة القضية النسائية ورفع المستوى العائلي .
- وقد ساهم الادب ، بقنونه المختلفة ، الشعر والقصة^(٢) والمقالة والمسرحية ،

في هذه الانجاعات . وسندرس فيما يلي المسرحية الاجتماعية ، التي انبثقت من الحياة الاجتماعية الجديدة ، وانتزعت موضوعاتها من الحياة المعاصرة ، وحاولت ان تعرض المشكلات وان تين الحلول ، في بعض المواضع .

والصفة العامة التي تمتاز بها هذه المسرحية ، هي انها اقرب الى المسرحية الشعبية (الميودراما) ، التي تمنى بابرار الحوادث المؤثرة المبينة على المفاجآت المستغربة ، ووقائع المبارزة والتعكر والقتل والتسميم والحطف والتعرف ، وتسرف في انجاسها نحو الذوق العامي الرخيص ، بما تدغدغه به من انواع التأثير المتذلة التافهة . وهي لا تمنى بدراسة الشخصية الانسانية وتحليلها وتقليبها على الحوادث . وتقدم لنا هذه الشخصيات ، اما سوداء واما بيضاء ، لا اثر لتعقيد او الصراع في نفسياتها . وتعدم فيها الصبغة المحلية ، التي تبرز اخلاق البلاد وعاداتها وخصائصها ، وقسايتها الفارقة التي تتميز بها ، كما تعدم فيها القيم الادبية الرفيعة .

(١) الشاب الجاهل الكبير^(٣) - طنوس الحر : (١٨٦٣) .

انتزع المؤلف موضوع هذه المسرحية من الحياة الاجتماعية المحيطة به ، ورمى من ورائها الى غرض تهذيبي ، فقال في المقدمة :

و ان الذي حملني على تأليف هذه الرواية ، هو ككونها من الوسائط الفعالة لتمدين الناس واصلاحهم من نقائص وعيوب كثيرة^(٤) .

وقد لحص هذا المفزى الذي روى اليه ، حين قال في ختام المسرحية :

« سبحانه وتعالى جعل البنين ، منهم عاقبه الى الخير ، ومنهم الى الشر . لعمرى بنس البنون الذين يشبهون هذا الشاب ، فلعلهم يلقى السكن مع البهائم وليس مع الاوادم . حذار يا اولادي ان تقتفوا بسيرة هذا الشاب ، فمن دون ريب ولا اشكال ، يصيبكم ما اصابه من الذل والهوان »^(٥) .

وتدور المسرحية حول حياة شاب جاهل سكير ، يعيش ساداً في غيبه ، لا يتراجع ولا يعري ولا يلقي بالاً لنصائح ابيه ، ولا لنصائح العقلاء في

بلده . ويستمر في هذه الحياة الباطلة الفاسدة ، حتى يصبح خالي الوفاض ، لا يملك قرشاً واحداً ، فيضطر الى ان يشتغل باحتر المهن حتى يتمكن من تحصيل قوته الضروري .

والفصل الاول ، يصور لنا هذا الشاب - نصور الريشاني - وهو يعاقر الحجرة مع اصدقاء له ، التوا من حوله يتلقونه ويمجدون كرمه ، ليعتزوا امواله ويعيشوا عالة عليه . وحين يتقدم ابوه ليعضه النصح ، نزاه يسخر منه ، ويجزأ من عقله الرجعية ، التي لم تستطع التمسك مع تيار الحياة العصرية . وهو يدبر له ظهروا ويتنكر له ويلتفت الى اصحاب السوء ، الذين شاركوه في السفيرة من ابيه .

وفي الفصل الثاني ، يستدعيه بعض شيوخ البلدة العقلاء ، ليدلوا له النصح ، بعد ان مات ابوه ، ويحذروه منقبة هذا الاسراف ، في ماله وفي اخلاقه ؛ ولكنه يقابل نصيحتهم بالضحك والسفيرة ، ويخاطبهم بملظة واحتقار .

ونزاه في الفصل الثالث ، وقد اقترت وسامت حاله ، واصبح يتردد على المقهى الذي شهد اسرافه وفساده ، ليستجدي بعض ما يسد به رمقه ، من هؤلاء الاصدقاء الخائلين ، الذين كانوا ينصمون في خيره قبل ان يبدد الاموال الطائلة التي ورثها عن ابيه . حتى اذا ما تقدم منهم بذكرهم بما كان له عليهم من فضل ، احتقروا وانتهروا وهما بضربه ، وهكذا تلبس الحياة الى ان يبحث عن عمل ما ، مهما كلف ثمنها وحقيقاً ، حتى يملك على نفسه بقية من عيش ، وحتى لا يتضور جوعاً .

وقد استعرض المؤلف حياة هذا الشاب ، في اطوار مبالغ فيها ، وفي حوادث مفككة متكلفة ، لا ترتبط الى الاحتمال بسبب ، حتى يبرز المظنة فاقمة اللون صارخة المغزى . ولم يتقدم الى علاج هذه المشكلة ، التي كانت نتيجة حسنة لسوء التربية ، علاجاً جديداً في هدوء واتزان ، يبرز في خلاله الاسباب الخفية لها ، ويحلل الشخصية الانسانية ويتبسس الى اعماقها ، ليحاو عناصر الخير والشر فيها .

والتنسّق الفني في المسرحية مفكك هزيل ، يتم عن جهل المؤلف بشروط العمل المسرحي . فوالد تصور يظهر في الفصل الاول على خشبة المسرح ، ليقدم النصائح لابنه العاق ، ثم لا يمضي غير قليل وقت ، حتى يأفئنا نعيه ، كل ذلك في صفتين متتاليتين من فصل واحد ^(٦) . وكذلك نرى تصوراً في الفصل الثاني ، ثرياً يملك المتاجر والضياع ، التي آلت اليه بعد موت ابيه ، ولا نلبث غير قليل حتى نراه فقيراً معدماً ، يتضور جوعاً ويستجدي اصحابه ^(٧) . وكذلك نراه في الفصل الثالث ، يبحث عن عمل ، ثم يجتني لحظة ليظهر في ثياب جديدة ، لينبشاً انه اصبح مكارياً عند احد المزارعين ^(٨) .

والشخصيات التي يقيم عليها المؤلف بناء مسرحيته ، تمثل لنا نماذج في الشر او الخير ، قصور واصحابه الانذال ، يمثلون ظلية الشر في المسرحية ، وادواف وعطلاة البلدة والاب يمثلون عناصر الخير . وهو لا يحاول ان يجسي الشخصية ولا ان يبرز عناصر الصراع النفسي فيها ، بل يكتفي بعرضها ، كتماذج ، على حكم الحوادث القوية العانية ، حتى يصل الى النتيجة التي يتوخاها ، والتي كثيراً ما اشار اليها في مواظله وخطبه الطويلة .

وقد كان الحوار الذي صرد به المؤلف الحوادث وانطلق الشخصيات ، اقرب الى العامة . وقد استطاع بذلك ان يورد بعض الشئام والامثال العامة والحكم الشعبية والتفكاهات المحلية ، التي بثت في الحوادث والشخصيات ، نسة من الحياة .

(٢) الهوى والوفاء - زينب فواز^(٩) : (١٨٩٣) .

تدور حوادث هذه المسرحية ، حول موضوع شائع في المسرحية والثقة في الادب العربي الحديث ، هو موضوع الحب الذي يعترض الاقارب والاهلون سيله ، ويقبسون امامه الموانع والعقبات . وبيئة المسرحية هي العراق . وتقع حوادثها بين البصرة وبغداد ، والحقيقة ان البيئة الزمانية والمحلية في المسرحية غامضة مبهة ، مما طمس معالمها ، وجعل الرواها الاجتماعية والثقة تبدو باهتة حائرة .

احب كامل بية ، ابنة قريبه سعيد . وخطبها له كبير الامرة ، فاعتزشت جدتها سيل هذا الزواج وابت انت تفره ، وذلك لانها كانت مصمة على تزويجها من ابن اختها صابر . ورضخ سعيد ، والد بية ، لرأي امه ، مع انه كان لا يتفق مع رأية . ومن هنا انبثقت حوادث المسرحية ، ونبتت الوانها الاجتماعية والفنية .

واضطر كامل الى الزواج من فتاة اخرى هي عليا ولكنه زواج فرضه عليه اخوه الاكبر ، ناصر ، فرغاً ، وذلك انتقاماً لشرف الامرة ، ورداً لاعتبارها . ولكن الموت ، لا يلبث ان يمد يده الجراء المحروقة ، ليزيع سعيداً وامه وناصراً من الطريق ، وهكذا تذلل العقبات ، ويتزوج الحبيبان .

والحوادث ، كما رأينا من هذا العرض الموجز ، بسيطة عادية ، لا تتم عن ملكة مستعدة في القصر ، ولا تدل على خيال قوي مجنح . والتعقيد متشابك كثير الالوان والتروع ، والنسيج فيه معقد ومتضارب ، ولكنه غير ملتحم ، مما يضل القاريه ، ويوزع انتباهه . ولجهة الصدق في علاج الحوادث وسم الشخصيات متقدمة ، وهكذا كسرت الكاتبة نظرية الاقتصاد في الانتباه ، التي نادى بها هربوت سينر . فهذه النظرية تطبق على فن الادب كما تطبق على الفنون الاخرى ، وهي تفرض على الكاتب ان ييسر للمشاهدين تتبع حوادث المسرحية مهما كانت حبكتها متشابكة معقدة . وان يتجنب بلبلة الجمهور ، او تركه يتخبط في لجج الشك ، نتيجة لتلك التصرفات والحركات التي يراها على المسرح . فالمشاهد يملك تحيط المسرحية ، ويسير معه قدماً ، ولا يستطيع ان يلتفت الى الخلف ، او ان يرجع الى الفصول السابقة ليستدرك ما قاله من حركات غامضة ، او اشارات مبهمه .

ولصدقة اليد الاولى في تسيير دقة الحوادث ، وتوجيه اعمال الشخصيات وتصرفاتهم . وموازين المنطق مختلفة ، والحركة فائرة وانية ، لا تدل على حياة . والسرد مخلخل ، تقطعه الاشعار الطويلة ، والمواظع الخطائية ، التي تثر هنا وهناك ، لا يبرز المنزى الخلفي واضحاً جلياً . ونحن لا نلوم الكاتبة على

هذه العناية الظاهرة بالتوجيه والإرشاد ، وليكن تأخذ عليها إهمال الشروط الفنية للمسرحية ، في سبيل توضيح المعاني الخلقية ، والمواظب الاجتماعية ، التي كانت فيها متجاوبة أصدق التجاوب ، مع الاتجاه العام للادب الحديث في هذه الفترة . وقد كان من المتيسر لها أن تجمع بين الاثنين ، وتوحد بين الاتجاهين ، في عمل فني بارع . وقد أشار شلي الى مثل هذا المعنى ، حين قال في مقدمة مسرحيته « شني » Cenci :

« إن اسمي فرض أخلاقي يرمي اليه الكاتب ، في أكثر أنواع المسرحية وقياً ، هو تعليم القلب الانساني - عن طريق ما يميل اليه وما ينفر منه - حقيقة نفسه . ومقدار حكمة الانسان وعدله وإخلاصه وتسامحه ولطفه ، يتوقف على مقدار علمه هذا » .

والسمة الواضحة للعمل المسرحي ، هي ضعف التنسيق الفني الخارجي . فالحوادث لا تتجم ولا تنمو ، بأسباب معقولة ، نحلنا على الاقتناع والتسليم ، بدلاً من الدهشة والاستغراب . وهي تجري الى المستقر الذي تريده لها المؤلفة ، دون تمهيد أو ارتباط . والمشاهد تتوالى بسرعة ، وتنتقل بين البصرة وبغداد ، دون أن نكدر المؤلفة للزمن حساباً .

وتغلب على المسرحية الصبغة الرومانتيكية ، وجعلتها أشبه بمجبات قصص الغرام ، التي تدور حول الشعراء المجانين ، الذين يحبون فيندلعون في حبهم ويصابون بلوثة في عقولهم ، وينتأجهم هزال في أجسامهم حتى يشرفوا على الموت أو يحاولوا الانتحار . وهم في أثناء ذلك كله ينشدون الشعر التبرامي ، الذي يصور قدهم وجنونهم . أضف الى ذلك ، أنهم يمرون في أثناء ذلك في حالات غريبة ، يضطرون معها الى التكرار أو التقابلات السرية ، أو ارسال رسائل للغرام ، التي تحمل الى الحبيب ما يطوون عليه جوائعهم من وجع وهيام .

والشخصيات يسري عليها حكم الحوادث . فهي مسيرة فيما تجترحه من أعمال ، لا تتور على وضع من الأوضاع ، ولا تحول دون تغير حالة من الحالات .

وهي تستسلم لآقدارها ، مثقوبة الموت هادم الذوات ومفرق الجماعات ...
ليحل بأصابه القاسية ، ما استعصى عليها حل من العتد .

والشخصية تثبت على لون واحد ، فهي اما بيضاء واما سوداء ، لا توسط
ولا امتزاج ، وهي بهذا تتأى عن واقع الحياة الانسانية ، التي لا تفر وجود
شخصية حية ، تجعد على صفة واحدة لا تقادرها الى سواها . فالبطل جميل
ككريم مهذب لطيف المشر دمث الاخلاق مخلص في حبه ، وكذلك
البطلة . ومناش البطل في الحب ، اي نذل المسرحية ، قبيح الصورة ثقيل
الظل شرس الاخلاق متقلب مأكبر . وقد عرضت لنا الشخصيات ، وكأنها
انتهت من رسمها قبل ان تكذف بها الى لجة الحوادث . وقد استعاضت عن
تحليل نفسياتها والتدرج في وصف اخلاقها ، باحاطتها بسلسلة من المفاجآت
المستكثرة ، والحوادث الشاذة الغريبة .

واسلوب المؤلفة في عرض الحوادث وتقديم الشخصيات ، فساتر في اشد
المواقف استدعاء للعرادة والتوهج . ودعامته عبارات من السجع المبعوج
التثقل . وهو غني بالصور اليمانية المجتلبة المتكلفة . والمؤلفة لا تدع فرصة
تقوتها دون ان تحملها بالشعر الذي يناسب المواقف . وهي تسرف في ذلك
كل الاسراف ، وتضحي في سبيل هذه الزر كشة اللفظية ، بتسلسل السرد في
المسرحية ، وتتابع الحوادث في خط منطقي مستقيم .

(٣) صفق الاخاء - اسماعيل حاصم : (١٨٩٤)

تدور حوادث هذه المسرحية ، على حياة امرة رشيد ، الصدر الاعظم ،
الذي مات وخلف زوجه (ليلي) وابنه (نديم) وابنته (عزيزة) . ولا
يضي عام واحد على وفاته ، حتى يكون ابنه قد بدد ثروته الطائلة على موائد
التفاهير والشراب ، وترك الاسرة تتضور جوعاً .

ويذهب نديم الى صديق ابيه (صديق) ، يطلب مساعدته . ولكن هذا
يرده بجفاء وغلظة ، لحكمة طواها في نفسه ، واخفاها عن ابن صديقه . وبعد
ايام يرسل (صديق) الى الاسرة البائسة ، التي ذلت بعد عز ، سيدة متسكرة

في ملابس مغربية ، فتعطيهم مبلغاً من المال امانة تدعي انها ستعودها بعد عودتها من الحج ، وتوصي نديماً بان يتجر بهذا المال ، على ان يقتنسا الارباح فيما بينهما .

ويذهب نديم في تجارة الى العراق ، ويلتقي في طريقه بين الرديان والجبال ، يهودج المصلحة وابنتها ، وقد عادتا من الحج ويتقدما من اللصوص وقطاع الطرق ، وهذا يصحح ذا حظرة عندهما . وعندما يعلم الملك بذلك يكافئه أحسن مكافأة .

وحين يعود الى بلده ، يذهب الى صديق ابيه (صديق) ليعاقبه على ذلك الموقف الشاذ المزري الذي وقفه منه آنفاً ، وليلد عليه بثروته الطارئة . وعندما يلتقيان ، يبين له صديق انه كان السبب الاول في هذا القراء الذي نزل عليه ، فيتصافيان ، وتنتهي المسرحية بزواج نديم من ابنة الملك (نعى) ، وزواج عزيز ، ابن صديق ، من اخـت نديم .

والحوادث في المسرحية غريبة متكلفة ، لامت الى الواقع بسبب . وهي تحملنا على الدهشة والاستنكار ، لاعلى الموافقة والاعتراف . ولا ترتبط بيئة معينة من حيث الزمان والمكان ، اذ تنتقل من حانات القاهرة الى الغابات والوديان - حيث يكمن اللصوص وقطاع الطرق وحيث تنشب المعارك - ومنها الى بلاد السلطان . وهي بهذا الجو الرومانتيكي الميودرامي العجيب ، تنقلنا الى اجواء الف ليلة ليلة ، والقصر الشعبي ، حيث تختلط الحوادث والبيئات ، وتتنوع الصور والحوادث ، وتكثر حوادث التنكر والمبارزات والحلف والتعرب والضرب في الآفاق .

والمسرحية تحتوي على حكايات كثيرة ، منها ما يختص باسرة رشيد ، ومنها ما يدور حول حب عزيز وعزيرة ، ثم ما يختص بالملكة وبلاط السلطان ، ولا ترتبط حوادث هذه الحكايات ، بروابط وثيقة من السببية والتسلسل المنطقي ، ولا تحصل النتائج فيها بعد ان تمر في اطوارها المعقولة ، من قيام الاسباب وتهيئ الوسائل ، بل تخضع جميعها لسلطان الصدقة الفاشية ، التي يفرضا المؤلف

على الحوادث لتجري وفق هواه ، وعلى الشخصيات لتتحرك كما يريد .
والتسقي التي الخارجي للسرحة مرتبك متعثر ، اذ يقتل المؤلف بين المشاهد
والفصول ، دون التمهيد لذلك بما تقرضه دواعي التطور الزمني والانتقال
المكاني .

والشخصيات اشباح هزيلة متهاينة مطبوسة الملامح ، ثائرة السمات ، وهي
بسيطة قليلة التعقيد ضعة ضعيفة التركيز ، لا يعنى المؤلف البتة بتصور
الصراع الذي يحدث في نفسياتها . وتصرفاتها واستجاباتها مصطنعة متكلفة ، لا
تتفق مع منطق الحياة الانسانية ، وهي مسوقة برغبة المؤلف وارادته ، لا
تتفعل بالحوادث انفعالاً طبعياً ، ولا تؤثر في انبثاق الحوادث وتطورها الا
تأثيراً واهياً .

وشخصية البطل (نديم) مضطربة متناقضة ، فهو ينقلب من داعر سكبر
مقامر ، الى تاجر محترم وبطل اشوس ، دون ان يهد المؤلف لذلك ، ودون
ان يقتنعا به .

وقد اختار لها المؤلف الاسلوب المتكلف ، القائم على الجمع والضمعة الغثة
المسجوعة . ونثر فيها الاشعار التي تلقى هنا وهناك دوت مناسبة تدعو الى
ذلك . وكذلك وفر لها بعض الالوان الغنائية ، التي تلام ذوق العصر وترضيه .

وكان لا يترك فرصة مناسبة فمر دون ان يسفر عن وجهه ، ويتقدم الى
القارئ او المشاهد بمواعظ ونصائح ، التي تدور في الاكثر على ضرورة تربية
الاولاد تربية حسنة ، وضرورة التمسك باللغة والدين والعادات والتقاليد ،
وعلى غير ذلك من المعاني ، التي كانت شائعة في آثار الكتاب في هذه الفترة .

ولعل هذه العظة التي تتبها من المسرحية ، تستطيع ان تعطينا فكرة
واضحة عن اسلوب المؤلف ، وعن المفزى الخلفي الذي رمى اليه . قال على
لان الملك :

واعلموا ان كل امة تمتع بالعدالة ، وتبرأت من الظلم والظلال كانت
هي الراقية لأوج السعادة ، القليلة بالحسن وزيادة . وهذا يتوقف على قلم

العلوم ، من منطق ومفهوم ، وبث الشريعة المرضية ، وتحكيم الالفة بين
الراعي والرعية ، ليتعاونوا حينئذ على الإصلاح ، وما يكون فيه للاوطان
النجاح ، (١٠) .

(٤) مظالم الآباء - خليل كامل : (١٨٩٧)

تميش حوادث هذه المسرحية في جو رومانتيكي صائب ، مفعم بانقباس
الحب العنيف ، الذي يكون بمثابة المحرك الدائم لحوادث المسرحية . ويتنشا
المكانية غامضة ، وكذلك يتنشا الزمانية . والكاتب لا يبالي بكل ذلك ،
ولا يأبه لما جره على المسرحية هذا الإهمال في تخطيط اليتن الزمانية والمكانية
من انقراط عقد الحوادث ، وغموض الشخصيات وتقلبها في جو لا يمت الى هذه
الحياة الطبيعية التي تحياها ، الا بأوهى الاسباب .

والحادثة الرئيسة فيها ، هي حادثة حب كاد يؤدي الى زواج ، لولا تدخل
الاب بجشمة ، واعتراضه سبيل الحبيين ، وتفرقه بينهما ، على عادة معظم
الآباء في الادب المسرحي . وهذه الحبكة شائعة في اكثر المسرحيات والنصوص
المؤلفة في هذه الفترة ، فالبطل وجبته عليها ان يصارعاً تحكم الابوين او
احدهما ، وتصرفات التقدر وضرباته المفاجئة القاصمة ، وظروف البيئة الاجتماعية
ومواضعاتها الاخلاقية .

* * *

انفذ (يوسف) فتاة اسمها (كوكب) من موت محقق ، اذ جمع بها
الجواد الذي كانت تمتطيه . ولولا ان الحظ تدخل ، وسخر يوسف ليطلق
النار على الجواد فيرديه قتيلاً ، لقلت كوكب حنقها . والمكافأة الطبيعية
التي كانت تنتظر يوسف ، لقاء هذه المكرمة هي ذلك الحب العنيف ، الذي
انقذت اواصره في قلبيهما قويه لا تنفص ، مهما كانت الظروف التي
تعترض سبيلهما وتنقص عيشهما . وقد اسفرت هذه الظروف عن وجهها
الكالح ، في شخصية الاب (جورج) الذي لم يلق بالأل لهذا الحب ، ولم يصغ

لرسولات ابنته وحبيبها ، بل قرر ان يقدمها ضحية بالسة لرجل عجوز ، كان يتمتع بمكانة مرموقة في الدولة .

ولكن الحبيين ، كمادة الاحبة في القصص والمسرحيات ، لاذا بالفرار . فاستنفر الاب كنيبة من الفرسان لتبحث عنهما . وترك خيراً في البيت لابنته (بديع) ليلحق به ، ويبحث عن اخته .

وبلغا يوسف وكوكب الى احد الاديرة ، حيث يعقد قرانها . ويتابعان هرجاء بين الجبال والوديان والاحراش ، الى ان يقعا في يد عصابة من قطاع الطرق . وبعد صراع طويل بين طرفي الخير والشر ، تقع كوكب فريسة في ايدي اللصوص ، ويسجنونها في احد الكهوف .

وبلتي بديع ، شقيق كوكب ، اثناء تجواله في احد الاحراش للبحث عن اخته ، الفتاة (نور) شقيقة يوسف ، التي اشتركت هي الاخرى في عملية المطاردة ، لتبحث عن اخيها الوحيد . وتعرض الفتاة لخطر دام ، حين يهاجمها دب متوحش ، ويسارع بديع الى انقاذها ، دون ان يعلم بالقرابة التي تربطها بعمدته . ثم يتابعان سيرهما في الغابات الى ان يقعا كما وقعت الفتاة الاولى ، في ايدي هؤلاء اللصوص .

واخيراً يتبين ان الاب ، جورج ، قد وقع هو الآخر فريسة في ايدي اللصوص . وتدير كوكب حيلة لتتفك من قبضة الامر ، وتنقذ اباهما ، ويحتسب شملهم جميعاً ويتزوج الاحبة كالعادة .

والصدقة كما رأينا ، تلعب دوراً هاماً في تسيير الحوادث . ووقائع الحرب والتخفي والمطاردات والضرب في الاكافق ، ومقابلة الوحوش واللصوص ، والمعارك والمبارزات والقتل ، تشع في المسرحية جواً ميلودرامياً رومانتيكياً ، يخفي منه منطق الحوادث والحياة وتقصم روابط السببية ، تشهد السبيل امام ظهور المفاجآت المستتكرة ، والوقائع الرهيبة المؤثرة ، التي تجافي الواقع بمجافاة تامة ، وتتشكر لطبيعة الحياة الانسانية اشد التشكر .

والكاتب ينفذ من خلال الحوادث ، الى المواقف الاخلاقية والدينية ،
وينادي بوجود منح الفتاة الحرية في اختيار زوجها . ويندد بأثره الآباء
وآفانيتهم ، وتحكمهم بأبنائهم وبناتهم .

والشخصيات جميعاً تنقسم عيسم البطولة والقوة والشجاعة والشرف . وهي
لا تنسى ثأرها بسهولة ، شأن شخصيات المسرحيات الرومانتيكية ، بل تكاد
تضحي بكل شيء ، في سبيل الدفاع عن شرفها وكرامتها . وهي تحترف
تصرفات مبالغاً فيها ، ولا يتوقع حدوثها من انسان عادي . وتتجشم من
المصائب وتركب من الازوال ، ما يتلاءم مع صفات البطولة الحارقة التي اضافها
عليها المؤلف . وهو يبيع نفسه ان يصفها ويتحدث عنها ، ويبيدي آراءه فيها .
وهذا خطأ فني ، لعل الكاتب تورط فيه لمداومته قراءة القصص ، بما ادى به
الى اتباع طريقها في رسم الشخصية . في حين ان هنالك فرقاً واضحاً بين طريقة
القصة وطريقة المسرحية في رسم الشخصية . فالقصص يستطيع ان يحدث قراءه
عن الشخصيات ، ويمكنه ان يندس الى عقولها ، فينقل لنا افكارها الخفية ،
وخلجاتها المستورة . وله ان يتقدم اكثر من ذلك ، فيعطينا رأيه في الشخصية
وما يريدنا ان نظنه فيها ونعرفه عنها ، بطريقة مباشرة واضحة . وكثير من
روعة قصص نكري ، يعزى الى تدخله هذا ، والى تعليقه على الشخصيات
والحوادث . وقد نجب هذا الاتجاه عند نكري ، وقد نؤثر عليه حياء بلزاك ،
في موقفه من شخصياته ، واصلتنا لا نسمح لاي كاتب مسرحي ان يتناول
الى شيء من هذا . فجمال المسرح يضيق بكل تعليق خارجي ، او ملاحظة
تقرض فرضاً ، دون ان تتبع من طبيعة الشخصية . بل على الشخصية المسرحية
ان تقف على قدميها ، وتتحدث عن نفسها ، وعليها ان ترسم شخصيتها باعمالها
واحاديثها في الحوار والمانجاة والاثبات . واذا ادعت شخصية ما بأنها ذكية
ماهرة ، او مقدامة شجاعة ، فعليها ان تبرز على ذلك امام الجمهور ، في
الوقت المحدد لها . لأن الجمهور لا يصدق ذلك ولا يعترف به ، إلا اذا رآه
بعينه وسمعه بأذنيه وحاسه بمنطقه وعقله .

واسلوب الحوار هو الاسلوب الشائع في اكثر المسرحيات في هذه الفترة ،
وتقوامة السجع المتكلف المصنوع ، تراخيه باقات من الشعر الماطفي والبطولي ،
تثر هنا وهناك ، لأوهى الاسباب ولأتفه العلل .

(٥) ضرو الضريتين - نحة قلفاط^(١١)

تدل هذه المسرحية ، على مقدرة فائقة في القص واختراع الحوادث
وتعقيدها . ولكنها ، بعد ذلك ، تدل على جهل بقواعد كتابة المسرحية ،
والتسويق التي للحوادث والمشاهد .

وتدور حول حياة رجل اسمه (ولي) ، ينتمي الى طبقة وضيفة ، احب
فتاة اسمها (زكية) ، تنسب الى اسرة كريمة مثوية . فرفعت منزلته ودفعت به
الى الامام حتى اصبح في الصفوف الاولى . ولكنه لم يحفظ لها هذه اليد ،
وسرعان ما تزوج من فتاة اخرى اسمها (شهرت) واعمل ولية نعمته ، وسبب
نجاحه وثروته . واتخذت الزوجة الجديدة تدس لضرتها ، حتى قتلتها بالسّم .

وخلا الجو لشهرت هائم ، فأخذت تضطهد ابن زوجها (محمد آ) . إلا ان
هذه الحال لم تدم ، اذ سرعان ما عاد (ساكر) شقيق زكية ، الذي كانوا
يظنون انه قتل في الحرب ، واتخذ ابن اخته من يرثي زوجها ابيه واسترد
ثروته .

والى جانب هذه القصة المتشعبة الاطراف المتعددة الحوادث ، تدير قصة
حب محمد وحليمة ، ابنة خورشيد بك . ويعيش هذا الحب على هامش القصة
الاولى ويستمد غذاءه منها ، ويذهب وينسج في ظل زكية الزوج الاولى .
ولكن الزوج الثانية ، تتعرض سبيلها وتكلم امامه العقبان . ولكنه عندما يعود
ساكر ، ينتش ثانية ويتزوج الحبيبان .

وقد بالغ المؤلف في عرض بعض الوقائع ، وعمد الى الحوادث الميؤدومة
المفتعة ، واستعان بالمفاجآت الغريبة والتسيم والاختفاء والظهور المفاجيء ،
والمقابلات التي تقع في الحدائق في اواخر الليل ، وحوادث الانعشاء ، حتى

يوفر للمسرحية عناصر التأثير الشعبية ، التي تبرز النفوس هزاً عذيفاً . وقد كثرت الحشو في المسرحية ، وكان من نتيجة تلك الحوادث الطفيلية التافهة والمواظط الطويلة ، التي ادخلها المؤلف في صلب المسرحية ، ان تقطع السياق ، وتمطل تسلسل السرد .

اما الشخصيات ، فقد ظلمت شاحبة هزيلة ، كأنها دمر خشبية تحركها يد المؤلف ، عن طريق الحوادث . وهي لا تبدي حراكاً . ولا تحاول ان تعترض او ان تتور ، لتكشف عن حقيقتها الانسانية الاصيل . وقد استعان المؤلف ببعض الشخصيات الثابتة ، التي لجأ اليها الكتاب المسرحيون الشعبيون ، في مختلف اطوار الادب المسرحي ، ومنها الخادمة الماكورة ، التي تحيك المؤامرات ، وتساعد ربة البيت على تحقيق مآربها وتنفذ خططها ، او تحمل رسائل الغرام ، وتدير المواعيد بين العشاق . وشخصية الزوج الذي يخضع لسيطرة زوجه خضوعاً تاماً ، والضرة التي تبغض ضربتها ولدس لها السم .

واسلوب الكاتب بسيط ، يخلو من الصور الليانية المجلوبة بقسر وتكلف ، ويخلو من الصنعة اللغوية ، التي تتمثل في التوازات او السجع ، ولغته فصحة ندية ، بخلاف اللغة التي كانت سائدة في مسرحيات هذه الفترة . والمؤلف يعتمد على الشعر ، ليوضح بعض الصور ، او ليعبر عن عاطفة مكتوبة ، او ليبت شكاة حائرة .

(٩) مصر الجديدة ومصر القديمة ^(١٢) - فرح انطون : (١٩١٣)

قابلتنا فرح انطون في مسرحيته التاريخية « السلطان صلاح الدين وملوكه اورشليم » . وقد ترفنا هناك الى اسلوبه في كتابة المسرحية التاريخية . وقد حاول هنا ، ان يقدم لنا مسرحية عصرية استمد موضوعها من الحياة المصرية المعاصرة ^(١٣) ، ورمى فيها الى غايات ترفيهية واجتماعية .

وقد خرجت المسرحية من بين يديه ، خليطاً من الحوادث المفككة ، التي تصلح كل منها لأن تكون موضوعاً لمسرحية مستقلة بذاتها . وقد بسط المؤلف الافكار والحوادث ، التي بنى عليها مسرحيته ، فقال :

و اما الروايات الاربع التي قلت انها مجموعة في (مصر الجديدة) ، فاحداها تدور حول فؤاد بك بطل مصر الجديدة ، وهي مبنية على قوة الارادة والنشاط والعمل والتزام الجد حتى في حالات الهول ، وصيانة النفس والعيلة ، حتى في الحالات الغرامية العظمى ، التي يضع فيها رساد ذي الرشد . والرواية الثانية تدور حول الست « المز » تابعة فن الغناء ، وخليفة عبده والمز الاولى ، وهي مبنية على تاريخ « ابنة العيلة » وابنة المدرسة ، التي سقطت لملو افكارها في طلب الحرية ، وازادت التهور في سبيل الحب . والرواية الثالثة تدور حول خريستو المائل ، صاحب اعظم كلزينو في مصر ، وهي مبنية على حوادث الرقيق الابيض واغراء البنات بالفساد ، والسكر والفساد والامراف والاستعراض المائل بريا هائل يذهب بالمال والطين والمغار . وقهاوي الرقص والحارات والملاهي السرية التي تأكل الآن الثروة العمومية . والرواية الرابعة تدور حول مهتف باشا وجاعة من الوارثين ، وما كانوا عليه وما صاروا اليه بسبب التبذير والطيش وحياة الهول المتصل اتصالاً قاتلاً . زد على ذلك صدى جميع تلك الانواع لدى السيدات في خدووهن ، ومؤامرة السيدات على الرجال لاعادتهم الى الصراط المستقيم . ووراء اولئك هؤلاء ، صبحاح باشا السوداني ، عتف هتاف الفرع والمصرة لقيام ناشئة جديدة في شخص فؤاد بك ، هي ابنة مصر الجديدة التي تدفع عنها بقوة الارادة والاقدام والعمل والنشاط والاباء ، كل ما يشكو منه ابنا مصر القديمة .

فالفكرة الاساسية التي بنيت عليها الرواية هي ، كما رأى القارئ ، الدعوة الى (قوة ارادة العمل وعمل الارادة) كما قال فؤاد بك الى رفاهه في السفينة « ١٤ » .

وهذا التلخيص لفكرة المسرحية ، يبين لنا ان الكاتب كلف (ملتزماً) بالمعنى الحديث الشائع اليوم لهذه الكلمة . فقد كلف يكتب مقالاته في مجلته « الجامعة » ، ويؤلف كتبه وقصصه ومسرحياته ، ليكشف بها عن ادواء المجتمع ، ويبين فيها العلاج الذي يقترحه لها . والكاتب يستمد كل ذلك ، من ثقافته انراصة وقراءاته المتنوعة ، في كتب الادب والفلسفة والاجتماع . وقد

كان كاتباً فذاً متبهماً في كل ما كتب ، لا يخط قلمه كلمة او مقالة ، الا وله من ورائها هدف نبيل يرمي اليه ، او غاية سامية يسعى الى تحقيقها .

وهو في سبيل هذا الالتزام الاخلاقي ، يضحي بالمثل الفنية ولا يلتقي بالآ لشرط كتابة المسرحية ، وان كانت مسرحيته هذه ، تعد في طليعة ما كتب في هذه الفترة من مسرحيات . وهي تعكس ثقافة في الفن المسرحي ، لا تعكسها غيرها من المسرحيات .

والمسرحية ، كما ذكر المؤلف ، تنقسم الى اربعة اقسام ، لا تنتظم في سلك واحد ، ولا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بأواصر السببية ، ولا تجمعها جامعة واحدة . اللهم الا اذا اعتبرنا كازينو خريستو في مصر الجديدة ، هو الوحدة التي انتظمت جميع هذه الاحداث ، لانه كان المنبع الذي خرجت منه والبؤرة التي اجتمعت فيها جميع الزوان الفساد ، التي رمى المؤلف الى تصويرها والكشف عن اسبابها واقتراح العلاج الملائم لها .

وقد قصد المؤلف بهذه المسرحية ، الى تصوير الفساد الذي عم مصر في مطلع هذا القرن ، وما كان للأجانب من اثر في خلق هذا الفساد ونشره بين الطبقات عامة . وقد مثل للأجانب بحريستو صاحب الكازينو ، وقال عنه ، على لسان متهف باشا :

وليس له صناعة وبشتغل بجميع الصنائع . فهو صاحب اعظم واكبر كازينو في مصر كلها ، بل في الشرق كله . ولهذا الكازينو دوائر واقسام ، قسم للفناء العربي ، وقد احتكر اشهر مغنية عربية عندها وهي الست المزر ، واتخذها خلية له ضمانة للاحتكار . وقسم للقامرة ، يجتمع فيه اشهر الممارين واغنام . وقسم للبار وفيه السابقات الجليات بين ثرقيات وافرنجيات . وقسم مشرف على الشارع جملة مجتمعاً اديباً لمن لا يحوى الاقسام الاخرى . وهو فضلاً عن ذلك يسلط نفوذاً بناء على رهن اطيان او عتار . ويشترى قطناً ويبتجر بالمصوغات القديمة ويصدر الى الخارج ممكلاً ملعاً من دمياط وارزا من رشيد . وبستورد الحور والسابقات الجليات... وفضلاً عن هذا وذلك يتوسط في تسوية المشاكل

والقضايا ، ويشغل بالسيرة ... في كل شيء » (١٥) .

هذه النقطه ، وامثال لها كثيره في المسرحية ، توضح اتجاه المؤلف القوي نحو الرعظ والاصلاح . والظاهر انه وقع فيها تحت تأثير الحركه الاجتماعيه القويه ، التي شهدتها مصر في اواخر القرن الماضي ومطلع هذا القرن . فتبثلت في الأدب في قصص سعيد البستاني « كذبات الحذر » ، و « سمير الامير » ، وقصص ليبة هاشم « قلب الرجل » ، كما تبثلت في مقالات الشيخ محمد عبده ، وكتب الباحثين الاجتماعيين ومنها « تحرير المرأة » و « المرأة الجديدة » لقاسم امين ، و « مضار الزار » لمحمد حلمي زين الدين (١٩٠٣) ، و « حاضر المصريين او سر تأخرهم » لمحمد عمر (١٩٠٣) واخيراً كتاب « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي (١٩٠٨) ، الذي كان تلخيصاً للأفكار التي جاءت في هذه الكتب ، وعمد المؤلف الى اخراجه في قالب القصة تشويقاً للقراء واجتذاباً لهم .

وهذا الاتجاه الاجتماعي طغى على المؤلف طغياناً عظيماً ، فكانت اكثر مواضع التبشيلية ، عبارة عن مقالات وعظية او خطب اجتماعية ، كانت تقطع سياق المسرحية وتزيد اجزائها انحلالاً وتفتكاً . وهذه (الرفع الارجوانية) ، التي كان يرى المؤلف فيها متنفساً لأفكاره وآرائه في المجتمع والحياة الشرقية والحياة الغربية ، ويبالغ في عرض هذه الآراء وتحليلها ، كانت رقعاً غريبة بمسجوعة في ثوب المسرحية ، وان كانت في حقيقتها تدل على عمق في التفكير واتساع في الثقافة وتعمق بشؤون الحياة والناس .

وفي سبيل هذه الغاية الاجتماعية ايضاً ، تنكر المؤلف لشخصياته واهمل رسمها . وقد عرضها عرضاً ذاتياً اكثر منه تحليلياً موضوعياً ، وذلك بسبب قربها من مزاجه ، وتمثيلها لفلسفته وآرائه الاجتماعية والحلقية . وتركها تمثل الدور الذي اعدده لها ، ولم يشعر بانها تحيا حياة حرة منطلقة تصرف فيها تصرفات طبيعية ، تتفق مع منطق الحياة ، ومنطق الحوادث في المسرحية . وكان لكل منها محل اجتماعي في المسرحية ، تؤديه ولو خرجت عن انفعالها وعواطفها ، أثناء هذه التأدية ، هزينة فجة ، لا توحى بانها تصدر عن حياة

انسانية صادقة نابضة . فهي اقرب الى النازج الثابتة التي تخطر على خشبة المسرح ، حاملة لوتاً واحداً او صفة واحدة، تحتفظ به او بها طوال المسرحية . وقد لاحظ احد الادباء المعاصرين هذا الضعف في المسرحية فقال :

« ولو ان المؤلف احسن تصوير ابطاله الكثيرين ، لعرفنا لروايته قيمة ادبية ، الا انه لسوء الحظ تركهم اشباحاً تتلاشى لا صوراً كاملة ، بلا عزم ولا حزم ، يرقبان او يفران منهم او عنهم » (١٦) .

وشخصية صباح باشا زائدة ، وليس لها ضرورة في المسرحية ، اللهم الا اذا كان المؤلف يريد بها ، ان تحمل افكاره الاجتماعية الوعظية ، وتعلق على الحوادث والشخصيات بما يلخص وأي المؤلف فيها .

وقد وقف المؤلف امام مشكلة اللغة الخالدة في المسرحية ، وحاول ان يحلها على وجه مرضي ، فجعل كل شخصية تتحدث باللغة التي تناسب ثقافتها . ولتقتبس رأيه في هذه المشكلة وطريقة حلها ، لانها من اخطر المشكلات التي نجابه الكاتب المسرحي في بلادنا ، قال :

« هذا هو المشكل الذي وقعت فيه في تأليف (مصر الجديدة) . وسيلع فيه بعدي كل من يتصدى لتأليف الروايات النشيلية الاجتماعية باللغة العربية . بقي علي ان اذكر الوجه الذي اخترته لازالة هذه الصعوبة باقل ما يمكن من التسامح في شأن (اللغة) وشأن (الطبيعة) . لانه من الواجب في رأيي ان لا تضمي احدهما في سبيل الاخرى تضحية تامة .

اخترت وجهاً وسطاً ، وما ازمع انه الحل النهائي ، ولعني رأيت افضل وجه حتى الآن . فقد اصطلمت على جعل اشخاص الطبقة العليا في الرواية ، يتكلمون اللغة الفصحى ، لان تربيتهم ومعارفهم واحوالهم تتيح لهم هذا الحق . وجعلت اشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون باللغة العامية . ولا كلف لغة العامية اشارات واصطلاحات وصعوبات هي في بعض المواقع المخصوصة من العذوبة والحلاوة بكان ، فقد بقيت لها هذه المواقع . ولكنني اجتنبتها من اصولها اجتناباً في المواقع العالية والحوادث المفاجئة التي لا تكسبها الا اللغة الفصحى

جمالاً وجلالاً . ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها اضحوكة .

ثم تشعبت من هذه المشكلة مشكلة اخرى . وهي اننا اذا اصطلعنا على جعل اشخاص الطبقات الدنيا في الرواية يتكلمون العامية وجب على مخاطبيهم ان يكلمهم بها . اولاً ليتفاهم القريقتان ، وثانياً لكي لا يتقل في سمع السامع الانتقال من العامية الى الفصحى ، ومن الفصحى الى العامية بين سؤال وجواب « (١٧) » .

هذا ما يختص باللغة . اما اسلوب الكاتب ، وهو طريقته في عرض الحركة المسرحية وتصوير الشخصيات ، فقد كان قاتراً في اشد المواضع حرارة وتوهجاً . والاسلوب تقرره عادة ، اتجاهات المؤلف في التفكير والعمل وهو مفتاح الشخصية . وشخصية فرح انطون هي شخصية المصلح الاجتماعي والصعالي المتمزم الذي يعنى باصلاح الماديات وتهذيب الاخلاق ، وتقريب مظاهر الحياة الحديثة من اذهان العامة . وقد كان مخلصاً لاتجاهه هذا ، وعبر عنه احسن تعبير في المسرحية ، إلا انه اقصدها بذلك كثيراً من القيم الادبية والفنية .

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ وَالْعَلَيْقَاتُ

- (١) انيس الحوري المقدسي - «الانتماءات الادبية في العالم العربي الحديث» : ص ٧٠٥ .
- (٢) دوسنا القصة الاجتماعية في كتابها «القصة في الادب العربي الحديث» : ص ٨٩ - ١٦٩ .
- (٣) مثلت هذه المسرحية في بيت حبيب قرداحي في بيروت، في ١٠ من اغسطس - آب ١٨٦٣ .
- (٤) مقدمة المسرحية - ص ٢ .
- (٥) المسرحية - ص ٣٩ .
- (٦) ص ١٥ - ١٦ .
- (٧) ص ٢٣ - ٢٧ .
- (٨) ص ٣٨ .
- (٩) كانت المؤلفة ادبية شاعرة ، ساهمت في الحركة الصحفية في مطلع هذا القرن ، وكتبت قصتين هما : «حسن النواقب او غلاة الزاهرة» «وكوروش ملك الفرس» . ولها مجموعة من الرسائل الادبية هي : «الرسائل الزينية» وقد الفت كتاباً في تراجم النساء هو «المرآة النورية في طبقات وبات الجنود» (راجع كتابنا «القصة في الادب العربي الحديث» ص ١٥٩ - ١٦١) .
- (١٠) المسرحية ص ٤٨ .
- (١١) اظهر لغة للفاظ (١٨٥١ - ١٩٠٥) عنابة واضحة بالقصة والمسرحية : وقد اصدر في بيروت مجلة قصصية هي «سلسلة الحكايات في اطاليف الروايات» (١٨٨٤) . واصدر في مصر مجلة قصصية اخرى هي «سلسلة الحكايات» (١٨٩٣) . واثق وترجم عدة قصص ومسرحيات .
- (١٢) مثلها جورج ابيش في الاوبرا لأول مرة في ٥ من أبريل ١٩١٣ .
- (١٣) جاء في كتاب «حياتها التمثيلية» محمد تيمور (ص ١٣٥) ما يلي ، خاصة بهذه المسرحية : «رواية الترككية اسمها زازا ، مقرر فرح اخندي انطون موضوعها وادخل مشاهد معبرة ككثف اللثاء وبائع الجرائد وفتحة اللقال صاحبة الودع . فأتت خليطاً بين موضوع الترككي وبمجرد لا ينفق مع الروح المصرية ، وفي من الزيلو ، كان السبب في اقبال الجمهور عليها» .
- (١٤) مقدمة المسرحية - ص : ٣ .
- (١٥) المسرحية ص ١٧ .
- (١٦) ارجع مقدمة المسرحية ص : ٥
- (١٧) مقدمة المسرحية ص : ج - د . وقد وقع الاستاذ ميتايل نعيم في المشككة للسبا ، حين اثار مسرحية «الآباء والبنون» ، التي صدرت في نيويورك سنة ١٩١٧ . فطبا بطريقه مشابهة (راجع مقدمة هذه المسرحية ص ٧ - ٩) .

الفصل السابع

الملهاة والمزلية

أ- الملهاة Comedy

(١) البخيل : - مارون النقاش : (١٨٤٧)

زعم كثير من الباحثين ان مسرحية البخيل لمارون النقاش ، هي اقتباس او ترجمة للمسرحية المعروفة بهذا الاسم ، التي كتبها المسرحي العظيم موليير . والحقيقة التي لا يرقى اليها شك ، ان هذه المسرحية مؤلفة من ألفها الى يائها . بيد ان النقاش ألفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية ، واستجاب له بعض شخصياتها ، ولقومات الاضحاك فيها ، الا انه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع) او التنسيق الفني بنوعيه الخارجي والداخلي . والامر الجدير بالملاحظة ، هو ان صدى بخيل موليير ، يسمع احياناً في جوانب بخيل النقاش ، في بعض الحوار ، او في العلاقات التي تربط بين بعض الشخصيات .

ولا ريب في ان مسرحية البخيل ، يمكن اعتبارها مثلاً حياً يتغذاه المهتمون بالأدب المقارن دليلاً على تداول الآداب في بيئاتها المختلفة ، موضوعات بعضها . ذلك ان الصلة التي نستطيع ان نجزم بوجودها ، بين بخيلي موليير والنقاش ، هي نفس الصلة التي طالما اشار النقاد في مناسبات عدة ، الى وجودها بين وبخيل موليير وبخيل ، المسرحي الروماني الشهير (بلوتس) . فقد استوحى موليير

جو مسرحية الاولولاريا (Aulularia) لبولتس ، حين كتب مسرحيته .
ولكن نص المسرحيتين ، يختلف اختلافاً لا سبيل الى انكاره ^(١١) .

يبدأ الفصل الاول في مسرحية « البخل » بالجوقة وهي تندب حظ (هند)
التي سيتزوجها (فراد) المجهز الدميم . وهند هذه ارملة شابة كانت زوجها
المتوفى دمشقياً . ثم ترى (غالي) ، محقق هند ، مخاطب اباه محاولاً اقناعه
بعدم انعام هذا الزواج ، ويرشح لاخته شاباً دمشقياً آخر ، هو (عيسى) .
وبعد حين يظهر (فراد) وابو هند ويدعى (الثعلبي) . ونندرك على الفور ،
من حديث يدور بين فراد وخادمه ، ان فراداً هذا بخل جداً . وانه لا يتق
بهذا الخادم ، وينتبه بسرقة ، ويقول له :

فراد : اوني كفيك .

مالك خادمه : الامر اليك .

فراد : ابن اليد الاخرى ايضاً ؟

مالك : (يرفع وجهه مشيراً عنها وبكاد يرفض فراد) .

وقد كان هذا الموقف طبعياً من مالك ، ما دام سيده يطلب منه ان
يرى يده الاخرى بعد ان رأى كفيه .

ونحن لم نأت بهذا المشهد مفصلاً ، في سياق تلخيص موضوع المسرحية الا
لنقارن بينه وبين مشهد مماثل عند مولير ، وهذا المشهد هو الوحيد الذي
يمكن اعتباره مقتبساً عن مولير ، من بين مشاهد المسرحية كافة . والمشهد
المولييري هو :

هرابجون : اقرب لأوى . أوني يديك .

لافليس : ها هما (ينظر هرابجون في يديه) .

هرابجون : والاخرين .

لافليس : الاخرين ؟

هرابجون : نعم .

لأغلبش : ها هما أيضاً (يديه يديه بعد ان يدبر ظهره ويرجها من ورائه) (١٧) .

وعند لقاء المعلمي - والد هند - بقراد ، تعرف انها بشتركات في صفة البخل ، وان كلا منها يحاول ان يجعل علاقته بالآخر وسيلة للاتفاع والكسب . وتلاحظ ان قراداً يضع يده في جيبه ، عندما يتقابل المعلمي ، خشية ان يسرق منه ماله . ويدور بينهما حديث ينتهي باتفاق مبدي على الزواج .

فاذا كان الفصل التالي ، نجد ان ام وبشا ، وهي خادمة في بيت المعلمي ، تحاول موازنة هند على ما سيحل بها عند اتمام زواجها من قراد . وتلاحظ ان ام وبشا هذه تتحدث بلهجة لبنانية عامية ، تختلف عن اللهجة التي يتحدث بها سائر اشخاص المسرحية . ثم نرى هنداً وغالباً وعيسى يتحدثون عن زواج هند بقراد ، ونرى عيسى يمرض هنداً على ان تبدي لقراد رغبتها في ان ينقذ عليها ماله بينخ وامراف ، وذلك لكي يحل منها وينصرف عنها . وبعد قليل تتقابل هند قراداً ، فتطلب منه ملابس منسوجة بالقصب ومحملاً واطالس وفضة وذهباً ، فيفنى على قراد ، وما ان يلبق من خشية الانهاء ، حتى يحاول ان ينهي هنداً عن الزواج به ويعمل من الاعمال ما يجعلها على كراهه . وينقلب الموقف على عكس ما كانت عليه قبل انهاء . فهو يقول لها انه هرم فظ ، ويقوم بتزوية عفيه وتجميد وجهه وقلب شفتيه ، حتى يبدو امسها قبيحاً . ولكنها ، على الرغم من هذا كله ، تبدي له انها مصرة على الزواج منه ، وتعلن في تعذيه باقبالها عليه ، بعد ان صدت منه في الماضي .

وفي الفصل الثالث ، نرى ان غالباً وعيسى قد داخلها الاطيشان ، الفتور الذي ظهر بين قراد وهند ، ونرى انها من فاحيتها ، يبدلان الجهد لكي بصرفا المعلمي عن قراد . ويمدان في اقناعه ويظهران له ان قراداً طامع في ماله ، الذي ستره هند بعد موته . ويكشفان له عن نوايا قراد الخبيثة ، التي يطوي عليها جراحه ، فهو يريد ان يقتله حتى تؤول التركة اليه بسرعة . وبسببانه اذا كان قد لاحظ ان قراداً عندما يضافه ، يضع يده في جيبه . فيتذكر هذا الموقف

الذي طالما وقفه فراد منه ويتوجس منه خيفة ، حتى اذا ما قابله وقعت بينهما مشادة انتهت بطرد فراد ، وموافقة التعلي على زواج ابنته من عيسى .

وفي الفصل الرابع ، نعلم ان الصلة بينهم وبين فراد ، لم تثبت بعد ، اذ انه ما يزال حائقاً على ما حل به من التعلي وابنته . ونرى غالباً وقد تكرر في زي امير تركي ، هو خنكير. انما الكبير ، كما نرى ان عيسى ايضاً قد تكرر في زي كاتب مصري من اتباع هذا الامير. ويقابل الشابان المتسكران فراداً ، فنعلم انه عازم على ان يقيم دعوى على هند واييها ، لما لحق به من ضرر ، نتيجة للعلاقة التي قامت بينه وبينهما . وبطشه غالي الى انه سينتقم له منها وانه سيضرب هنداً ويأخذ في ضربه ، ليريه الطريقة التي سيضربها بها .

وتظل المؤامرة سائرة في طريقها السوي ، في الفصل الخامس ، حتى يشكن غالي وعيسى من اخذ المال من فراد ، لقاء تخليصها له من التعلي وابنته ، ثم يسفران له عن حقيقتهما ، ويصيب فراداً هم شديد ، ويهتف الجميع ... « فليعتبر كل مجنون ... »

على هذا النحو تنتهي مسرحية النقاش ، وقد رأينا ان صلتها بمسرحية مولير واهية ، بل منبئة . والتنسيق الفني الخارجي للمسرحية ، يدلنا على ان النقاش كان على دراية بدقائق هذا الفن ، وان كنا نأخذ عليه بعض الخطأ في الطريقة التي اتبعها في عرض الموضوع ، الذي لا نشك في انسانيته الزاخرة ، وحيوية عناصر الاضحاك التي تملأ جوانبه . فقد قدم النقاش المسرحية في خمسة فصول بينما كان من البسير عليه ، ان يقتصر على ثلاثة منها ، ولا سيما اذا ادركنا ان الموضوع بمجسكته وذووته وعناصره الفنية الاخرى كالحوادث الرئيسية وطبائع الشخصيات كل ذلك يبدأ وينتهي خلال الفصول الثلاثة الاولى . فعندما يطرد التعلي فراداً يبدأ نضال غالي وعيسى لانتقاذ هند من يرائن فراد ، ولاغراء التعلي به وتخريفه عليه وكشف مساوئه له ، بينما يكون التعلي نفسه قد كرهه وتكره له ، ووافق على زواج هند من عيسى . وعلى هذا ، نستطيع ان نقول بان المسرحية ذات ثلاثة فصول من ناحية التكامل الفني ، اما

الصلان الرابع والخامس ، فيها نل لا طائل وراه .

هذا من حيث التنسيق الفني الداخلي اي التشخيص وما يحيط به من رسم للبطائع وتصور الاخلاق وادارة الحوادث ، وقد كان النقاش فيها موقفاً الى حد بعيد . ولا نشك هنا في ان المشعل المولييري المتوهج ، كان يده بنور الابداع الفني ويحيي على التمتع في رسم الشخصيات ، كي يخرج بها عن موقف « غايل » التشيل ، الى الحياة الحرة الطليقة ، التي تخطر على خشبة المسرح في السباب ولدقق .

ولا شك في ان « قراذ » يقف على قدم المساواة ، مع « هرباجوت » موليير او « اودليكون » بلوتس ، من حيث تكامل الشخصية التي طبعت على البخل . فهو منذ ظهوره على المسرح ، وانماه بتأثير مطالب هند ، وطرد التعليم له لم يشذ عن النموذج الانساني الذي صاغته تلك اليد الصانع . غير ان (البخل) نفسه من حيث هو خليفة جذوة بالدوس ، قد مني بضرر قاصح ، بسبب ظهور التعليم ايضاً متلبساً بهذه الصفة . ولست ادري الحكمة التي اوحث الى المؤلف ان يظهر لنا التعليم ، بخيلاً ثانياً في المسرحية ، لما ادى الى المرافقة عن تصور البخل باختياره خليفة الثانية ، الى الشعور بأنه وسيلة اصطنعها المؤلف للاضحاك . هذا بالإضافة الى فقدان التوازن والباعث المسزحي الذي ادى الى تصوير التعليم على هذه الصورة المصطنعة ، التي أثرت في قبة المسرحية ، باضابها وحدة متاسكة ، ضمت كواثر الثانية مختلفة .

وتمة شخصية اخرجها ماروت في حلة الثانية رائعة ، تلك هي هند ، الارملة الشابة المتدعة حياً الحية هلا المتدعة نشاطاً . والتي تقضي في ايذاء قراذ ومضايقته ، بيرة ولفظ ، جديرين بالاعجاب والتقدير . ومثل هذا قل عن شخصية غالي الذكي المريح البق ، وعيسى الدمشقي المدفق حياً . وقد خلق الكاتب شخصية ام وينا ، كما خلق موليير من قبل دور الحادام الماكر سيجاتريل ، لتمثل الذوق السليم بين العامة ، وتبرز الطليقة احياناً بالماكر والتجمل .

ومها يمكن من امر ، فإن هذا التشخيص الباع الذي وفق له التفاضل في مسرحيته الاولى - وهي اول مسرحية في الادب العربي - يدل على موهبة فنية أصيلة .

بقيت مسألة أخيرة ، وهي أسلوب المسرحية . فقد التزم المؤلف في كتابتها أسلوباً شعرياً ، لتقضيها التزاوة أن تقرر بأنه أقرب إلى الرحكاة منه إلى شيء آخر . وهذا ما حل أخاه نقولا ، فأثر مسرحياته وتأقده الاول على أن يعتد به عن ذلك فيقول :

وان المؤلف لم يدقق على ضبط الكلام العربي بالرواية الآتية ، بل التفت إلى المعنى فقط ، وقد ذكر ذلك أيضاً برواية الحسود السليط . حيث قال أن رواية البخل تعجبه من حيث ما حوته من الامور المضحكة فقط ، وأنه لم يلتفت إلى ضبط عربيته . فإذا نرجو كل من طالعهما أن يلاحظ على ذلك ويعذر المؤلف وجه الله . بل وبما كان عن قصد ليعطي جرأة إلى الآخرين . ويؤثروا بهذا الفن ، (٣) .

ولست ادري هل تكبل منه هذا العذر الواهي ، وهل تقرر نفوسنا عندما نرى اوزان الشعر وقد تناثرت قطعاً ، وقطع على نثر ، ما هو بالثر المعروف ولا بالشعر الموزون المتقن ، بل يظلم بينهما ظلماً .

والامر الجدير بالالتفات ، هو أن معظم اشخاص المسرحية يستخدمون النقص في حديثهم ، سوى ام ريشا خادم التعليم ، التي تصر على التحدث بالعامية اللبنانية . ثم غالي عندما يتحسّر في زي امير تركي ، وكذلك عيسى عندما يلبس ثياب كاتب مصري . فان اللهجة التي يتحدث بها اولمها ، هي خليط من محاولة التركي التحدث بالعامية الشائعة في مصر . واللهجة التي ينطق بها الثاني ، هي العامية المصرية الصرف . وقد يرو المؤلف هذا بقوله :

وان ام ريشا ربما تخفى صفة كلامها واصطلاحها على كل من لطلع على كتابتنا هذا من البعيدين عن جوار لبنان . فلهذا وجب تحرير هذا التنبيه لكي نطمح حضرة القاريء بان لهجة ذلك الكلام واصطلاحاته هو مستعمل من الشعب

الدون في بعض ناحيات لبنان. وبما ان الحادثة المذكورة صار تشخيصها كأنها من اولئك الاشخاص ، فذلك قد استحسن المؤلف ان يجعل كلامها موافقاً لحالها. ولا بد ان يستظرف ذلك كل من عرف عادة تكلم اولئك الاشخاص ، ويضحك جداً كلما سمع ام ريشا تتكلم نظيرهم . ومثل ذلك كلام عيسى حيناً يتنكر فيتكلم حسب اصطلاح اهل مصر وغالي ونادر كثر اك قليلي المعرفة بالعربي ،^(١٢) .

وعلى كل فقد كانت الاعتداد على اللهجات الخاصة وما يزال ، من وسائل الاضحاك المألوفة المتداولة في المسرح العربي بعامة ، والمسرح المصري الغزلي على وجه الخصوص . وقد نستطيع ان نقول عنه هنا ، ما قاله الناقد بريسون عن مولير ، من انه يوزع في اسلوبه الى لغة محكية جافة من مختلف طبقات الشعب والسجعت في دماغه المتف الخلاق .

واخيراً قد نأخذ عليه في هذه المسرحية ، ما اخذه الناقد الفرنسي لاپروير على مولير ، حين اخرج ملهاته الاولى « المشدود » (L'Étourdi) ، من انه يجري على لسان ابطاله اللهجات المحلية والالفاظ الدخيلة ، او ما اخذه عليه نقاد آخر ، من استغراق معانيه وتراكب استعاراته وكثرة حشوّه واخطائه ، إلا أننا لا نملك الا ان نظري اسلوبه في الاضحاك ، ومقدرته في ادارة الحوادث كما اطرى الناقد لاسون موهبة مولير ومقدرته في المسرحية المشار اليها .

(٧) السليط الحسود : (١٨٥١)

ظهرت « السليط الحسود » ، وهي ملهاة اخلاقية ، بعد اربع سنوات من ظهور « البغيل »^(١٣) ، اي في سنة ١٨٥١ . وقد وصفتها فاقد مارون الاول وتأثير آثاره بأنها « فريدة هذا الفن ، ومن أجل ابتكاره ، لانها جمعت فأوعت ونووها واضح لكل ذي عينين »^(١٤) . على أننا لا نشاركه هذا الرأي ، ولا نسير معه الى النهاية . فعلى الرغم من توشي النقاش الاجادة في صياغة الحوار والتزام الموقف الاجتماعي لكل شخصية من الشخصيات ، التي يجري الحوار على لسانها

بحيث يبدو في مظهرها ، وفيما يصدر عنها من عبادات والفساط ، دليل على مكانتها وقدرها في المجتمع . وعلى الرغم من محاولته الباردة ان يقدم لنا نموذجاً بشرياً متكاملًا وخليقة ، تبدو آثاره في شكل حوادث المسرحية ؛ اغفل بعض القواعد ، التي يقترب عليه اتباعها في فنية المسرحية ، وهكذا ضاع ما حاول إبرازه من رونق ، وما وصل اليه بفنه من حيث رسم الشخصيات وتطورها تبعاً لنمو العمل المسرحي .

و « السليط الحمود » لقب اخفاء على بطل المسرحية ، واسمه سمعان ، وهو شاب سوداوي المزاج ، ينظر الى الحياة من جانبها المظلم الكريه . وهو في الفصل الاول يجري حديثاً مع ابي عيسى ، وهو معلم أصله من دمشق ، واقام في بيروت وامتنع تعلم الشبان البلاطة واسرار الفنة والبيان . وسمعان يحب ابنة ابي عيسى هذا ، وهو يسمى لديه حتى يزوجها منها . ثم انه ايضاً يبدو دائماً غشبان قثراً ، فيؤله أشد الالم مثلاً ان يرى ابا عيسى ينثر طله على الناس جزافاً . وهو مشفق من ان يرى هذا العلم الذي يَمُتَرُ صدر ابي عيسى وقد انتشر بين الناس وتساوا في معرفته ، ولذلك يقول :

ويك من شيخ غزون	باح بالرمح المصون
علم الاندال علماً	كأن عنهم في كيون
وأبي أن داوموا في	مثل هاتيك الشؤون
ليصيرت جميعاً	مكتاً من بعد حين
ليتني لو كنت احوي	كل انواع الفنون
فاعيها في حيوتي	واقمها يحلوني
وجا ابني وفيماً	وجيغ الناس دوني ^(٧)

ثم نرى بعد حين جرجس ، وهو ابن عم سمعان واحد تلامذة ابي عيسى ، وقد وقف مع ابن عمه ، ليبين له ما وصل اليه من علم وعرفان .

ولكن سمعان بما فطرت عليه شخصيته من الاستهانة بكل شيء ، وعدم الاكتراث لاي امر ، لا يلبث ان يخاطب ابن عمه قائلاً :

« ومع ذلك لم تزل تنتقل من علم الى علم بلا فائدة »^(٨) .

على ان ابا عيسى يقلل بعد حين ، ويأخذ في القاء درسه على تلميذه جرجس ، ويأخذ في التحدث اليه عن الروان الفنون الادبية ثم يقول له :

ابو عيسى : اعلم يا حبيبي ان النثر هو الكلام المنثور لا المنظوم ، اعني الكلام المتداول في السنة المصوم . فما كان نثراً لم يكن شعراً . وما كان شعراً لم يكن نثراً .

جرجس : ما هو الآن علمت منه وتعلمت ، فاذا حين اقول لحلامي تولني حماقتي ولبسني باوجي احكون بالنثر تكلمت . صار محري نحو ثلاثين سنة وانا اتكلم بالنثر ولا علم لي بذلك . بالحقيقة ان العلوم خير من السفر بالفلايك^(٩)

وينبغي لنا ان نقف امام هذا المشهد الصغير قليلاً ، لنقارنه بمشهد موليري شهير في مسرحيته « المثري الليل » (Le Bourgeois Gentilhomme) .

السيد جوردان : الا يستطيع الانسان ان يعبر عن افكاره بسوى النثر والشعر .

استاذ الفلسفة : لا يا سيدي ، فكل ما ليس شعراً هو نثر ، وكل ما ليس نثراً هو شعر .

السيد جوردان : وعندما نتكلم ماذا يدعى ذلك ؟
استاذ الفلسفة : نثراً .

السيد جوردان : ماذا ؟ عندما اقول ... نيكول ، احضري لي مشابتي واعطيني قبة النوم ... انسمي هذا نثراً ؟

استاذ الفلسفة : نعم يا سيدي .

السيد جوردان : وحطك لقد مضى علي اربعون سنة وانا اتكلم نثراً من غير ان اشعر . اني مدين لك بهذه الحاجة^(١٠)

وبدهي ان الشبه بين هذين المشهدين يتبين واضح ، وان كان هذا لا يعني

بجال من الاحوال ، ان النقاش قد اخذ مسرحية « السليط الحود » ، عن مسرحية مولير ، بل اننا لا نجد تشابهاً في المشاهد او الشخصيات ، التي جاءت في كل منها ، اللهم الا في هذا الموضع .

وما دمنّا قد تعرضنا للحديث عن الصلة التي تربط بين مولير ومارون النقاش ، فلا بد لنا من ان نشير الى ان هذه الصلة لا تظهر في اقتباس مشهد او التأثير بوقف مسرحي ، ولكنها تبدو جلية في استيعاب النقاش لمولير في رسم الشخصيات . فان سمعان ، السليط الحود نفسه ، يبدو من ناحية الخلق المسرحي صنوا لشخصية مولير العظيمة « الست » (Alceste) بطل مسرحية « كاره البشر » (Le Misanthrope) . فسمعان يظهر دائماً - وروح الست تكمن في برديه - تقوراً كارهاً للناس متنفراً من عاداتهم ، قائماً على ما تعارفوا عليه من تقاليد ومواضع . ولنا بهذا نزع ان الشخصيتين متطابقتان بل اننا نذكر هذا التوازي بينهما ، الذي جعلهما يسيران جنباً الى جنب في مضمار الطبع والخلق .

واذا عدنا الى سمعان في المسرحية ، نراه يجادل ابا عيسى في أمر زواجه من ابنته جداولاً قاسياً ، الى ان ينجح في انتزاع موافقته على ذلك . ونسمع ابا عيسى يصف سمعان بقوله :

« هذا الشاب سمعان لا يطاق لانه مملوء من الشكوك ميء الظن والخلق والاخلاق » (١١) .

ونعلم ايضاً ان ابا عيسى لم يوافق على زواج ابنته من سمعان الا مرغماً ، اذ انه مدين له بمبلغ من المال ، ولا يجد وسيلة لرده سوى اتمام هذا الزواج ، حتى يجبر سمعان بعد ذلك عن مطالبة به .

ويخرج سمعان بعد ذلك ، ليقابل ابو عيسى ابنته راحيل ، التي تقف بين يديه لتسمع منه خبر اعتزاه تزويجها . ولكنه لا يكاد يجم بمصارحتها باسم طالب الزواج هذا ، حتى يدخل عليها فتى اسمه (بشارة) ، نعلم منه انه خادم لتاجر ثري جاء من القدس ، اسمه (اسحق القديم) . وقد بعث به سيده هذا ،

كي تتحدث مع ابني عيسى في امر زواجه من ابنته . ومع ان ابا عيسى قد قطع على نفسه وعداً لسمعان قبل لحظات ، لا يتردد في الخروج الى لقاء الطارق الجديد ، وبعد قليل يعود وفي يده عقد ثمين ، اخذه من اسحق هدية لابنته ، التي وافق على زواجها من الطالب الثاني .

وتقبل راحيل بعد هذا كله ، ثم تسمى الى وصل ما انقطع من حديث اييها ، قبل قدوم خادم القديس . ويأخذ ابوها في التحدث عن زواجها ، فلا تلبث ان توافق ، ظناً منها ان المقصود هو سمعان الذي يحبها ، وتبادلها هي هذا الحب غير عالة بالتغير الذي طرأ على موقف اييها .

وخلال سوء التفاهم هذا يقبل سمعان ، ويحدث راحيل بما كلف من امر اييها واسحق القديس ، ويلومها اشد اللوم على قبولها الزواج من هذا الحطب الدخيل ، وعلى تضحيتها به ، على الرغم من حبه واخلاصه ، على هذا النحو المزوي . وتهلج راحيل عندما تسمع هذا الخبر ، لانها تحب سمعان ولا ترضى به بدلاً ، ولذا تحاول ان تشرح له الموقف على حقيقته . ولكنه لا يلقي اليها بالاً ، ولا يابى لاعتذاراتها ، وتذهب به ظنونه وشكوكه مذاهب شتى . وفيما تجد هذا النموذج الانساني اللاذع القاسي ، ينهار فيكي . وبذا يسو مارون الى قمة الخلق التي اذ ينزع لنا بيد بارعة صناع ، هذا الثقب الزائف المصطنع الذي يلف به سمعان السليط الحسود نفسه ، ويظهره لنا في ضعفه الانساني ، وفي انهياره كائناتاً عادياً .

ومضي الفصل الاول ، لتجد سمعان في الفصل الثاني غارقاً في قلقه النفسي . فهو لا يصدق زعم راحيل انها وافقت والدها على مقترحه في الزواج ، ظناً منها بأنه هو المقصود به . وهو اشيراً يعقد العزم على الانتحار ، ولكنه لا يجد في نفسه الشجاعة للاقدام على هذا العمل ، ولهذا يلجأ الى الاستعانة بالخمر ، لانه يستطيع ان يورد نفسه مورد التهلكة . وهو اذ يقف هكذا حائرًا منخوباً ، يبدو امامنا انساناً آخر غير السليط الحسود . انسان تملكه الضعف واستبد به الوهن حتى ذهب بمزيمته ، وعصف بارادته ، وهو هنا يذكرنا بموقف الامير الدفركي هاملت ، وقد احدثت به الآلام والشكوك من كل جانب ، فأخذ يصرخ :

و البقاء او الفناء ... تلك هي المسألة .

ويختفي سمعان ، ثم تبدو راحيل وخادمتها بربارة ، وتزى راحيل بدافع من جبهها المشبوب قد اعتزمت الهرب مع سمعان ، الى حيث يتزوجان سراً . وبعد حين يظهر بشارة ، خادم اسحق ، حيث يلتقي بيجور خادم سمعان ، ويتظاهر كل منهما بالثراء والجاه . وفي هذا المشهد ايضاً ما يذكرنا بموقف موليري مشهور ، في مسرحية «التعذلات» (Les Precieuses Ridicules) عندما يبدو الخادمان ماسكاريل وجوديليه ، في مظهر زائف لا يدل على حقيقتهم ، ويترجمان انهما من النبلاء وذلك ليقابلا ماديون وكاثوس^(١٢) . وتظهر راحيل وربارة ، ويقبل عليهما جرجس ابن عم سمعان ، وتحاولان ان تسرا اليه بما اعتزماه ، ويطوي جرجس الامر في نفسه ولكنه يقرر ان يشي بها الى ابي عيسى .

ويعود سمعان وجبور وهما يتوحدان ، ويلسمان راحيل وربارة فيعتقدان انهما متجهتان الى بيت اسحق القديس ، فيصرخ سمعان : « لا بد ان اقتلها او اقله او اقلك او اقل احداً او اقل نفسي .. » . غير انهما عندما يقابلانها يدركان حقيقة الموقف . ولكن سمعان يصر على لقاء القديس لياوزة . وما ان يفاد المسرح ، حتى نعلم انهما اصطدما وتبارزا . وتهلل راحيل ، فهي هنا ليست عاشقة سمعان التي عرفناها ، بل هي متذمرة منه كارهة له ، قد استبد بها المال والاشمئزاز من تصرفاته الشاذة المضطربة . وقد غدت موزعة القواد مستطارة الحب بل انها الآن اكثر ميلاً الى اسحق منها الى سمعان . على ان هذا الانقلاب المتسامي في شخصية راحيل ، غير محمود البتة ، اذ يدل على ان زمام الشخصية قد افلت من بين اصابع المؤلف ، كما ان راحيل شئت به عن المعقول المألوف من احوال الناس النفسية ، فهي تقول عندما ييلتها نبأ المباوذة:

اعيا في المال من هذا الجبل فهو كالجبل
قاسر خلى ليس بصدى

ثم تقول :

من حين رأيت ذا القريب القديس
سائلاً لبقاً إليه مالت نفسي
والآث بلي بذل البراز النحس
أث مات أو أمات تغرب شمسي (١٣)

على ان الفصل الثالث يكشف لنا عن اختيار راحيل للقديس ، وعن تظاهر سمعان بالرضا عن هذه الحال ، بعد هزيمته في المبارزة . ويتزوج العروسان ويؤورهما سمعان في بيتها ويجلس بينهما ، ويأخذ في الحديث . ويفرق في ذم الناس ونش امراضهم والقدح في اخلاقهم وعاداتهم .

فيقاوم الحضور ، لعلهم بذلك يستطيعون اكراهه على الخروج ، ثم تدور بين سمعان واسحق احاديث ومساجلات أدبية . ويدخل جرجس ليعرض الوائناً من شعره . ثم يعرض سمعان ، في حديث طويل ، لمسرحيات مارون النقاش ، ويبيدي رأيه فيها (١٤) ، كل هذا في حوار طويل مل ، لا يمت الى العمل المسرحي بمرة . بل لعله قد اتى على الايقاع المسرحي السريع وقضى على لمة المشاهدين ، وتظلمهم الى معرفة النهاية ، التي ستؤول اليها الحوادث ، بعد ان اوغلت المسرحية في التعقيد .

ويقبل جيور خادم سمعان ، متكرراً في ذي رجل غريب حضر من القدس يحمل الى اسحق بعض الرسائل . ثم يدعى انه يستطيع ان يكشف حجب التيب ، ويأخذ في الكشف عن نقائص الحاضرين ، واظهار سوءاتهم . ويتحدث عن جشع ابي عيسى وغدر راحيل . وندرك بعد هذا كله ان سمعان قد قدم للعروسين طبة حلوى ، حشاها بالسم الزعاف ، وهو ينوي بذلك ، القضاء على الجميع . وهكذا تكشف خطة سمعان لهم ، ويسوء موقفه بينهم ، الا انهم يصغفون عنه ، ويغفلون سبيله . وهكذا تنتهي المسرحية بهذه النهاية المفتحة التي ظهرت لنا غريبة هزيلة ، بعد ما رأينا من ابداع مارون في ادارة الحوادث ورسم الشخصيات .

فهذا الانقلاب المفاجيء في موقف راحيل ، لم يكن له ما يؤوره . وكذلك

موقف اسحق ، وتناقص شخصية جرجس ، ثم تلك القطع الحوارية الطويلة المملة التي داوت حول العروض والقافية ومسرحيات النقاش .

اما نهاية المسرحية من حيث الموضوع ، فانها جديرة بالاعجاب والتقدير . فهذا هو سمعان يجابه ابا عيسى الجشع ، وراجيل الخائنة ، واسحق المتعصب ، ويقف الى جانب الحق بشكل بدهي . غير ان خطيئة صغيرة ومحاولة لم تتجح قد جعلته مذنباً ، وباعدت بينه وبين الحق بشكل قاطع . فاذا بالرجل الذي دبت كرامته ، ولم يابه احد للاعتذار اليه ، قد اصبح مذنباً آثماً . واصبح لحصومه فضل في انتكاده بما كانت تستتبعه تلك المؤامرة من مؤاخذة وتأثم .

وسقوط سمعان من عليائه ، يشبه سقوط بطل المآسي وانهمساؤه الرائع . وتشبه هذه السقطة ، ما اخطر اليه الست بطل « كاره البشر » ، من التزوج الى مكان قمي ، يقضي فيه بقية عمره بعيداً عن الناس .

على ان مارون النقاش ، في هذا الاداء الرائع ، من حيث ابداع شخصية سمعان ، وتطوير موقفه على نحو جدير بالثناء ، لم يمكن يتج من أثر عبقرية نصيب ، فهو يعترف بأنه : « أخذ بعض معاني المسرحية ، من الروايات الافرنجية ، وأنه لم يعول على فصاحة الالفاظ العربية » (١٥) .

ويجدد بنا ان محمد لارون أسلوبه الذي اصطنعه في كتابة المسرحية . فقد سلك اقرب الى البساطة والسهولة وتوضي الواقعية والمعنوية ، من أسلوب والبخل . وكذلك من حيث توجيه الحوار ، بحيث يشير الى الوضع الاجتماعي للشخصية المحاورة . وقد تجل ذلك في المسرحية بوضوح ، ولا سيما في الفصل الثاني ، في ذلك الحوار الذي دار بين جبور وريادة وسمعان وراجيل (١٦) . ولا ينسى فائز آفاره ، انهم نقولا ، ان يتدح هذا التهجند مارون ، فيقول :

« وهذه الطريقة من اخص صنائع ودقائق هذا الفن ، اي انه كما انت شخص الدور ملزوم باظهار الاشارات والحركات المناسبة بالنظر الى دوره ،

هكذا أيضاً مطلوب من المؤلف ان يعطي لكل حق حقه من الالفاظ لكي يكون كل شيء مناسباً ولايقاً لحالة صاحب ذلك الدور ، (١٧) .

(٣) واية الهذمين - محمد عثمان جلال : (١٩٠٤) .

عالم الكتاب المعروف محمد عثمان جلال ، الترجمة والتصوير للمسرح ، فترة طوبى ، وقدم للقارئ المصري نخبة من اروع آثار المسرح الفرنسي . وهذه الملهاة الاخلاقية القصيرة التي ألفها ، تكشف لنا عن موهبة فذة في الزجل ، وعن معرفة دقيقة لقن المسرح . وهي تدور حول حيل الهذمين ومكرهم وخداعهم وخضوع الخدم لسيطرتهم .

يقصد (اليك) الحاج سالم الهذم ، ويطلب منه ان يحضر له خادماً تتوفر فيه صفات معينة . ويحضر له الخدم ، الخادم (سيد) ، ويسأله اليك عن تاريخه ، فيسرد على مسامعه وقائع ماضيه ، الى ان دخل في خدمة الشيخ امام . ولكنه لم يدم عنده طويلاً ، وذلك لاسباب يذكرها الخدم فيقول في لمبة ساخرة :

لما دخل سيد بيت الشيخ امام	قعد بين الحلال من الحرام
ويقول استنجى وتوضا وقوم	علي وخلي للصلا بدلة هودم
وان كان للخدمة امي الخيشة هنا	والبير اميا الحمد لله عندنه
وتسل الحوض الكبير وتبخره	وفي الكنيف لبريق دائماً تحضره
وعندنا القربة وعندنا الحبير	تلا لنا القربة من البحر الكبير
وتروح الجامع نجيب ستين وغيف	لكن تقليم من العيش التضيف
وكل يوم تبيع لنا العيش القديم	ويكون معك في السوق عبد الشيخ سليم
وكل شيء تسله لي بالعدد	اوعى يفشك حد في السوق يا ولد
طهق من الخدمة وكثر الرمطة	والشيخ دا الاخر يجب المظرطة
قوم يا ولد هات الجرايه وعددها	ونصف البغلة قوام وشدها
ونطخضه مشوار لثمن السبده	من شان عزومة وكل يوم على كده
حتى انبرى عظه وجسه اتحل	كاف اتولد لا شك في طالع زحل

وبهذه اللمحة الساخرة ، وبهذه الفكاهة العذبة الثنية ، يمضي المؤلف في سرد حوادث ملهاته الضاحكة ، حتى يأتي الى المنظر الرابع ، فيكشف حيل الخدمين ، ونماذجهم التي يقدمونها للخدم ، فيقول على لسان الخادم سيد ، عندما سأله اليك عن وصايا الخدم له :

قال لي اذا اعطاك خدومك فلوس
والا عطالك تشتري لهم وخضار
تربط على خمس الفلوس الي معك
وان شيموك في البيت تجيب شيت او حرير
اسمى على البقشيش من الي وحت له
مع ابنهم ان شيموك خليك لطيف
واغويه على طلب الفلوس وسلطه
لو قرش تعريه عطاه خذ ملين
وان استرى سيدك بنفسه حاجته
بس انت طير في خشب وفهم كوك
وعور القريبه وقطع في سلب

ان كان غن للشمع او حق القنوس
والا الملق الي يحبه للعبار
واوعى تقول حاجه لواحد يسمعك
ان كان قليل الي انطلب والا كثير
لا بد يعطيك شيء لما تاله
حين يدخل الكتاب خد منه رقيق
لجن اذا قابل ابوه يورطه
ها الفلوس امال تجي تجري منين
اويعى تجيب سيوه والا تحده
واوعى لنفسك يا جدد لا بمكوك
وكل يوم اطلع لسيدك في طلب^(١١)

فيطرده البك عندما يسع هذا الاعتراف منه . وينذهب الى خادم آخر . وهكذا يجار البك في اختيار خادم مناسب ، لأن اخلاق الخدمين واحدة .

وقد نجح المؤلف في اختيار الحوادث المضحكة ، والمفارقات الطيبة وكشف عن بعض الاخلاق المتعركة وانتقدها انتقاداً مرأ . كل ذلك في زجل لطيف معبر ، كذلك الذي مضى به ملاهي مولير التي تحدثنا عنها . وقد تحدث الاستاذ عباس محمود العقاد ، عن روح جلال العذبة ، ومصريته الاصية بقوله :

« ويتنزل فيه خلق الحضري الرقيق الحاشية ، كما يتنزل فيه خلق الريف المطبوع على البساطة والطيبة والخنكة ، وعنده من المرح وخفة الروح ما عند ساكن القاهرة وساكن الساحل وساكن الصعيد ، ومن حضور البدية وسرعة الانسان بالمثل السائر ما عند اذكياء الفلاحين خاصة ، وانباء هذا البلد عامة .

وكان مولده في « ونا القس » ، إحدى قرى بني سويف ومنشؤه في القاهرة ، متبنئاً للسطى الروح المصرية فيه ، من جانب القرية وجانب البداوة ، فهو بين ادبها الجليل الماضي مثال هذه الروح ، الذي لا يدانيه مثال « (٢٠) » والحقيقة ان هذه الصفات التي اشار اليها الأستاذ العقاد ، تتجلى في ملهاته القصيرة هذه .

(٤) مولير مصر وما يقاسيه - يعقوب صنوع : (١٩١٢)
 صكتب صنوع هذه المسرحية ، تويجاً لنشاطه المسرحي ، الذي ظهر في مصر حوالي سنة ١٨٧٠ . وقد حاول ان يضفيها التجارب التي تفرس بها انشاء عمله في المسرح العربي المصري الاول . وهو يقول في مقدمتها :

« اهديك يا سادتي سلامي وتحيتي واحترامي . وانني لكل افتدي ومسيرو وسنيور ، العز والهناء والسرور . وارجو حكم يا اعز اخواني ، من مؤمن وامرائيلي ونصرائي ، الهشي من جبكم فؤادي ، الهبوبين عندي سكاولادي ، ان تساعوا كل القطط التي تجده في دي الروايه ، ودي برزقم في الملايين بالمايه . قالان وخصوا لي ان افص عليكم يا كرام ، ما قاسيته في انشاء التياترو التي اسست منذ اربعين عام . على ايام اسماعيل التي في ذلك الزمان ، كنت عنده من اعز الحلان . ثارة تضحكوا ، وثارة تبكوا ، وثارة تشكروا وثارة تشكوا . من الرواية الآتي شرحها يا حضرة القاري ، ترسو على حقيقة التياترو العربي وكيفية افكاري » (٢١) .

وقد حاول بعد ذلك ، في مق المسرحية ، ان يقدم لنا جانباً من تعليقاته على الظروف التي مر بها مسرحه ، وعلى مشكلات الممثلين المهنية ، ورسالة المسرح بصفة عامة . ولقد عرف عن صنوع ، ان الحديوي اسماعيل كان قد أطلق عليه لقب مولير مصر ، لما كان يقدمه من هزليات وملاهي ، وجد الحديوي انها تشبه هزليات وملاهي المسرحي الفرنسي العظيم . او لعله - وقد يكون هذا الرأي اكثر صواباً ودقة - وجد ان الملاحة التي تربط بينه باعتباره عاهلاً عظيماً وبين صنوع ، باعتباره كاتباً مسرحياً هزلياً ، تشبه تلك الملاحة التي كانت قائمة بين

لويس الرابع عشر وموليير . ومن هنا كانت تسمية الحديوي لصنوع ،
تشبهاً بملك العصر العظيم ، اكثر منها لقباً منحه للسرحي الحديوي الاول .
اول ما يطالعنا في هذه المسرحية ، تقديمه : «اسماء اشخاص اللعب وبينهم»
(ص ٤) .

جس (وهو يعقوب صنوع نفسه) ، مئشي . ويمثل التياترو الحديوي عام ١٨٧٠
ميلادية . ثم ميري (لميب مشهور في تقليد الفلاحين) وحبيب (لميب مشهور
في تقليد التجار) واسطفان (لميب شاطر في تقليد العياق) . وحزين (مقلد
الافرنج .. الخ) .

وهذه الاسماء ، وما اشتهرت به على المسرح ، تدلنا على ان صنوعاً قد
بنى مسرحياته على الشخصيات الثابتة . ورؤى في فرقته ممثلين متخصصين لتمثيل
شخصيات معينة . متأثراً في ذلك بنهج الكوميديا المرتجلة (Commedia
dell'Arte) الذي صنع المسرح الاوروي عامة - والمسرح اللاتيني بصفة
خاصة - بصفته .

ونحن اذا عرفنا ان صنوعاً تلقى علومه في ايطاليا ، ومكث فيها ثلاث
سنوات ، وانه كان متأثراً بذلك القاب الذي اطلعه عليه الحديوي اسماعيل ،
وهو موليير مصر - وموليير كما هو معروف ابن بار الكوميديا المرتجلة -
ادركنا على الفور ، صلة التشابه بين هذه المسرحية ، وبين مسرحية موليير
«ارتجال فرساي» (L' Impromptu de Versailles) . فالمسرحيات
لدوران في جو عائلي ، بين صاحب فرقة ومثليه ، وكل منها تتضمن ذمير
صاحب الفرقة من عبث هؤلاء الممثلين ، الذين كانوا ، كما وصفهم صنوع :
«الاولاد يسوقوا عليه الشيطنة ، والبنات يسوق عليه الدلاعة» .

كما اوسكوا عند موليير على ان : «يجلوا به الجنون ، فالحجوات القريية
اسس قياداً من هؤلاء الممثلين» .

ولستج من ملهاة صنوع ايضاً ، ان جريدة ايطالية تصدق في

الاسكندرية كانت : « تدم وتظمن وتلمن التياترات العربية ، لىكونها عن اصول التفر خارجة ، وروايتها مكتوبة باللغة الدارجة » . كما نعرف من مسرحية مولير ان كاتباً اسمه (بورسو) ، كتب مسرحية ذم فيها مولير ، وانتقد أسلوبه الذي اتبعه في « مدرسة النساء » (٢٢٢) .

ويذكر صنوع على لسان احد الممثلين في مسرحيته ، ان « الكوميديا تشتمل على ما يحصل ويتأتى بين الناس » . وذلك في سبيل إيجاد تعريف لما يقدمه من ملاح . ونجد مولير كذلك يقرر في مسرحيته المشار اليها ان « مسرحياته هي مرآة صادقة صافية لحياة الناس ، وما يكون لهم من الاخلاق وما يصدر عنهم من الاقوال والاعمال » (٢٢٣) .

ونحن هنا لا نشير الى هذا على انه اقتباس من مولير ، بل على انه استيعاء لروحه واسلوبه في معالجة شؤون المسرحية . ذلك لأننا نجد في مسرحية صنوع خصائص فريدة أملتأ عليها ظروفه المسرحية الخاصة . مثل ذلك ، تلك الروح التي كانت سائدة بين الممثلين من حيث رغبتهم في ان تتدخل الدولة في شؤونهم المعاشية تدخلا مجدياً ، وذلك واضح في قوله :

« بدم من الميري تعين ماهيات ، لأن اللي بيدخل لهم من التياترو ما هوش كثير » . ونعلم ان صنوعاً بذل مساعي كثيرة في هذا السبيل ، ولكنه لم يفلح (٢٢٤) .

وكذلك نرى شرحاً للتأعب التي لقيها في إنشاء مسرحه ، منها ما يثنه حين قال :

« فلما أنشأت التياترو العربي ، الناظر المكار على باشا مبارك ، مني غار » . كما يشير الى انه اذا لم تكتب روايات « تذكر فيها لفظة حرية وحب وطن وعاديات ، وإلا نقل على التياترو العربي يا رحمن يا رحيم » .

وهذه إشارة بالغة الاهمية ، الى ضرورة الالتزام في المسرح ، حتى يتمكن من اداء رسالته الاجتماعية .

ولعل من ام ما نجد في هذه الملهة ، انها تعتبر مرجعاً تاريخياً لمسرح صنوع الذي ذهبت اخباره ، ولم يصلنا منها الا القليل . فمنها نعلم اسماء تسع من مسرحياته ، ونقرأ مشاهد من بعضها . وكذلك نعرف اسماء مثليه . وهي فضلاً عن هذا كله وثيقة هامة ، لكاتب مسرحي من رجال الطليعة ، يشرح فيها تفاصيل دقيقة عن ممارسته لهذا الفن ، والظروف التي احاطت به (٢٥) .

ب. المزلية Farce

(١) الجهاد المدعين بالعلم ، او رواية هات الكاوي ياسعيد - الدكتور ابراهيم الطيب : (١٨٨٤)

الف الكاتب هذه المزلية التصويرية ، ليدافع بها عن مهنة التي امنتها بعد دراسة وعلم ، وهي مهنة الطب ، وليرد عنها كيد المتطيين والمشعوذين ، الذين يدعون العلم والحكمة ، ويبتزون اموال الناس بالباطل .

وتدور المسرحية حول ائس يدعون العلم ، بمختلف انواعه وفنونه ، وتشاء الصدف ان يلتقوا بعالم حقيقي ، يجلس اليهم ويعلمهم درساً لا ينسونه . وتقوم ابنة الطيب ظريفة ، بدور المتن ، وتعرض اصنافاً من هؤلاء الادعياء الذين يدعون التبعر في العلوم المعروفة كالطب والطبيعة والفلك والجغرافيا . وهم يجلسون اليها ، لتلقي عليهم بعض الاسئلة ، على شرط ان تمنع يدها لمن يرمعن على انه عالم حقيقي لا يفسد علمه زيف او تمويه او شعوفة . اما الذي يخلق في الامتحان ، ويبين عن جهل وادعاء ، فبزاؤه ان يكوى على جبهته بفضيب محمى ، حتى يعرف الناس امره ، ويتقوا مكره ودعائه . وكان انت اخفقوا جميعاً ، وصموا برصمة الجهل والادعاء .

وهكذا نجح المؤلف في الدفاع عن مهنة ، وعن العلم عامة ، وكشف عن اساليب هؤلاء المشعوذين المجهلة ، وبث المواقظ والنصائح ، واقترح العلاج

المناسب لهذا الجبل الذي كان يعم ابنائه بلده في فترة الانتقال ، التي كانت البلاد تتطلع فيها الى ثقافة جديدة جاءت من الغرب عن طريق المداوس والبعثات التبشيرية .

وقد نجح المؤلف أيضاً في عرض بعض المشاهد المرئية ، ووفر لمسرحيته الوائناً من الفكاهة الخفيفة ، وان ران عليها الجود وفقرت حركتها ، لأنه قصر مجال العمل المسرحي على بيت الطبيب ، ولم يتح للشخصيات ان تتحرك على المسرح وان تتفاعل مع الحوادث بحرية وانطلاق . وكذلك كان يورد فيها المعلومات العلمية ، على صورة تقريرية بحة ثقيلة . وهكذا عجز عن ان يشيع في جوها الحركة والحياة ، اللذين لا بد منها في كل عمل تمثيلي . وقد يحظى القارئ فيها بتمعة غظية ، ولكنها بعيدة كل البعد عن مجال العمل التمثيلي الحقيقي . فالبكة هزيلة ، والاحداث وانية متكررة ، والمفاجآت ضعيفة تافهة .

واستطاع المؤلف ان يتغلب على مشكلة اللغة ، بجمل موقن الى حد ما . فهو لم يبعد الى اللغة القصص ، لتقضي على الواقع وتمصف بالطبيعة . كما انه لم يبعد الى اللغة العامية ، مضعياً بالقصص ، لغة الادب والعلم والتراث العربي . ولكنه فعل كما فعل غيره فيما بعد ، اذ اجري على السنة الشخصيات المثقفة - كالطبيب عزيز وابنته جميلة وظيفية - لغة فصيفة مبسطة ، وترك الشخصيات الاخرى ، وهي جاهلة تدعي العلم ، تتكلم اللغة العامية المحلية ، امعاناً في الواقع ، واغراقاً في السخرية من عظم المدعي .

واليك مشهداً من مشاهد المرئية ، يكشف لك عن طريقة المؤلف في الاضحاك والسلوب في الحوار . والمشهد يقع بين احد العلماء الادعياء وهو يزعم انه عالم في الفلك ، وبين طريقة ابنة الطبيب وابنها والحادم ، وهو يكاد يتكرر على مثل هذه الصورة ، مع كل عالم من العلماء .

طريقة - ما تقم من العلوم ايا الرجل .

عزيز - ضح الكاوي في النار حتى يحس طبيب يا سعيد .

سميد - حاضر يا سيدي (الفلكي يلتفت شمالاً ويميناً كالخايف) .
 فلكي - افهم بكل شيء ، وانما مشهور بعلم الفلك .
 طريقة - اخبرني كم قسم تنقسم النجوم .
 فلكي - النجوم تنقسم ، النجم كل واحد هلقد قد كيف ينقسم .
 طريقة - اعلم ان النجوم تنقسم الى ثابتة كالشمس وسيارة كالارض والمريخ
 والمشتري ، وسيارة السيارة كالقمر . فاخبرني عن الشمس هي قد
 الارض كم مرة .

فلكي - الله يخليك يا ستي غلطاني . الشمس زغيرة هلقد والارض هي
 كبيرة ، فينك حلب فينك اسطنبول فينك بلاد الفرنج .

طريقة - اعلم ان الشمس اكبر من الارض باربعة عشر مئة الف مرة .
 فلكي - اذا كان هيك صحح يا ستي ، ليش تظهر لنا صغيرة .
 طريقة - نظراً لبعدنا عنها ، فاخبرني كم فرسخ بعد الشمس عن الارض .
 فلكي - بحكيلك الدغري من عيلتنا ما احد طلع للشمس وخبرنا عنها .
 طريقة - اعلم يا جاهل انه بواسطة المقاييس الهندسية والنظارة الفلكية قد
 اككدوا ان الشمس تبعد عن الارض ثلاث دويات واحدى
 وتسعون كرة وخمسة آلاف واربعمئة واثنان وسبعون فرسخاً .
 فلو فرضنا ان جسماً اكبر من الارض باربعة وعشرين مرة سقط
 من الشمس ، لا يعمل الينا الا بعد ثلاث سنين وثلاثة اشهر .

فلكي - يا لطيف شو هالكذبة اسمعوا يا فاس هالكلام مع ان الشمس
 تخرج من الجبل وتنزل بالبحر .

طريقة - اريد ان اسالك هذا السؤال الاخير ، لماذا يحصل الكسوف في
 الشمس والخسوف في القمر ؟

فلكي - بحكيلك الدغري اذا ككشوف وخسوف وخساف ما بعرف .
 بعرف في الابراج وكل انسان في اي برج منزله وسعدو ونحوه .

طريقة - والتمن من هكذا علم لانتك هذه الحرافات العبدية الاصل تنش

الناس وهي خرافات كاذبة يقتضي ان يكون قصاصك اكثر من
الجميع .

فلكي - يا ستي ان كان ما عجبك اندهي غيري ، يقول المثل من
موجودكم جودوا غير هيك ما يعرف .

عزيز - هات الكاوي يا سعيد

فلكي - دخلك ما فيكي تكويلي زيد الي دهاني بعرضك وصيه بخفف
ابدو راسي ما بيعمل ، من كثرة المطالعة رقى العظم .

عزيز - ادمغه يا سعيد وادعي لنا خلافة .

سعيد - يا ايها الرجال يتقدم منكم من يشتهي للجدال (٢٦) .

(٢) العلم التنقيص - جورج دنور .

وهذه صورة ثانية للسرحة المزلية ، التي ظهرت على مسرحنا في اوائل هذا
القرن . وقد كتبها ممثل هزلي ، مثل المسرح الكوميدي في مصر فترة طوبية
في اواخر القرن الماضي واوائل هذا القرن . فمثل في اكثر الاجواق ، واستقل
بنوع خاص من التمثيل الشعبي القائم على الحركات الجسمية العنيفة ، والاشارات
المضحكة والسباب المقذع والشتائم البذيئة . وقد اتخذ لنفسه اسماً مستعاراً هو
« كامل الاصلي » ، وصار هذا الاسم فيما بعد علماً على هذا النوع من التمثيل .

وهذه المزلية ، تدور حول « قتي » يئس من الدنيا ، وتقطعت به اسباب
العيش ، بعد ان حاول العمل في سن كثيرة . وهو يقول مصوراً حيوة في
هذه الحياة :

« لسكن الان الا يمكنني ان انام وبرزتي الله بالطعام لانه قال في معظم
آياته (وما من دابة في الارض الا على الله رزقها) فصلاً بهذه الآية الشريفة
اذهب لقوم « ينهب » (بعد ذلك يرجع) . ولكن هذا امر غل للآداب
لا لا لا ، امال تعمل ايه يا شيخ سليمان ، تنهب سحران . آه وادي غلب
الزمان . لا لا لا امال تنهب حقوقي مع كل علومي ومنهوماتي اذهب حقوقي

لا لا لا . اطلب ركلا فانه لا يمكنني لانني صرقتهم عندما كنت آوٲ عن جديد ، وكان لقي بالأخ الوحيد . ياما ذهبا الى الحمامي ياما لعنا القهار ياما سمعنا اغاني وطرب وحظوظ وانشراح وكأث عندي اصحاب عدد الرمل والحصى . ياما صرفت مبالغ والأسفاه . عندما ضاعت الفلوس ضاعت الاصحاب . وتجدي الآن آسف على الزمان . آه لقد ضاع مالي وندمت على ما فعلته اول زماني . ايمكنني ان افتح كتاب؟ نعم يمكنني لانني لا اصرف شيئاً فيه ، وغاية ما في الامر سأجلس في هذا المجل ، واعلق لوحاً على الباب بأنه يوجد هنا كتاب ، فتجد الطلاب نجيشني من كل النواحي والابواب . وبذلك يتعدل الزمان علي او يتحدر بالكية ، والآن اربع رأسي على هذا الكرسي لان الكدر ركني والحزن اصابني والمعيشة اهانتني . ولكن تصبر يا شيخ سليمان تصبر ، (٢٧) .

وعندما يفتح الكتاب ، يقصده من التلاميذ ، يروي وفلاح وصعدي ، ويضي في تعليمهم وتهذيبهم ، ولكن محاولاته في ذلك تذهب هباء ، اذ ان طباعهم المتباينة ، واخلاتهم المتناقضة ، تحول بينه وبين ذلك . وبعد مضي وقت قصير تصعب لهم عليه دالة ، ويتطاولون عليه بالوات من اللشائم المقدزة التي كانت تبدق من فم كل منهم ، بلبسته الخاصة . وقد ذكرنا في اكثر من موضع من هذا الكتاب ، ان الاعتداد على اللهجات الخاصة ، كان وسيلة شائعة من وسائل الاضحاك في المسرح المزلي العربي . ولعلها تقليد جرى عليه المضحكون ، منذ ألف ابن دانيال مسرحيته «عجيب وغريب» ، وادخل فيها وصف الحياة المصرية الشعبية ، في الاسواق وبين اصحاب المهن ، وادخل فيها اللهجات الخاصة ، والتعابير الشائعة بين اصحاب هذه الحرف ، والطريقة المضحكة التي تكلم بها كل جالية من الجاليات التي استوطنت مصر (٢٨) . ولعل هذه القزعة قويت عند المضحكين ، عندما وقروا في مسرحيات الملهاة الايطالية المرمجة (Commedia dell'Arte) ، على شيء من هذا القبيل .

والحوادث في هذه المزلية ، مصنعة ومفتقة ومفككة ، يوردها المؤلف دون سبب مقول ، ليرز فكاهة او يفسح المجال لذكاة عامة او سنية مقدزة .

ولا ينتظر من هذا النوع من المزيات الشعبية ، تحليل او دراسة . كما لا ينتظر من المؤلف ان يلتمز فيها الواقعة في المرض والتصوير ، او الصدق في رسم الشخصيات . فهذه الملامح كانت تقدم بلهور خاص ، كانت يؤم الغامض الشعبية ، التي كانت تقدم مثل هذه المزيات الرخيصة ، الى جانب خيال الظل ، او الشاعر الشعبي الذي يقص القصص الشعبية موقعة على الرابطة .

ولا يبيع المؤلف نفسه ان يحشد هذا الحشد الهائل من السباب والبذاءة ، دون ان يوازن المواضع ، ببعض المواقف والنصائح ، التي كانت في الاكثر تدور حول التعليم والتهديب ، وتشير الى مواضع الداء من جسم الامة .

ونتهى المسرحية بحركة حامية ، يتألب فيها التلاميذ على استاذهم القبيح ، ويضربونه (طلبة حامية) ، وينزل الستار عليهم ، والحركة لم تنته بعد .

(٣) كوكبان والبخل - اسكندر صيلي : (١٩٠٦) .

كان مؤلف هذه المزية ، يدبر فكرة لتمثيل المزي في بيروت ، ثم جاء الى مصر ومحل مع بعض الاجواق . والموضوع الذي يعالجه كان شائعاً عند المؤلفين المسرحيين ، منذ كتب مارون النقاش ملهاته « البخل » ، ومنذ ان انتشرت مسرحية « البخل » لموليير ، التي قام بتوجيهها نجيب الحداد وغيره من الترجمة (٢٩) .

وتدور المسرحية حول البخل سليمان ، الذي تركه زوجه بطلباتا التي لا تقهر ، وهي في الوقت نفسه لا تلتفت لشؤون بيتها ، بل تقضي وقته في التزين والتبرج ، واستقبال الزائرات ورد الزيارات . وكان ابنهما سليم يبلغ عليه دائماً ليلهي طلباتها ، ويدبر له المؤامرات وجميع الوسائل ، التي يستطيع بها ان يبتز المال منه . ولحسن هذه الاساليب لا تجدي معه نفعا . واخيراً يضطر الى الرضوخ لطلبات زوجه وابنهما ، وذلك عندما يتدخل في الامر جارم التركي كركبان آغا ، الذي يحمل الزوج على توقيع صك ، يتعهد فيه بدفع مبلغ الفين من الجنيهات لزوجه .

والحوادث في هذه المزية الشعبية ، شأنها شأن الحوادث في كل المزيات ، مصطنعة متكلفة . ويعتمد الاضحاك فيها على الحركات الجسدية ، والاشارة المتكررة ، والاضحاح القريب ، الشاذة ، والتكثف العامية والشتائم المقدسة ، التي يقصد من ورائها الى اثاره الضحك الشعبي الرخيص .

وقد ادخل المؤلف فيها شذوية التركي ، ليستغل لمحبته الخاصة ، التي كانت خليطاً من التركية والعربية المحلطة ، في الاضحاك ، وكذلك 'عتمد على المهبة اللبنانية الدارجة في ذلك .

والحوادث في المزية ، بوجه عام ، خليط من اللهجتين الدارجتين في مصر ولبنان . وهو يعكس لنا اضطراب المؤلف بين اليتئين ، واعتياده العمل على المسرحين اللبناني والمصري .

واليك قطعة من المسرحية ، تمثل اسلوب الحوار العامي المضحك ، الذي كلف يعتمد عليه الكاتب في الاضحاك . والبطل في هذا الموقف يشكو من زوجه ، ويصور موقفها منه :

« وقتي مع مراتي مثل الزيت المسح . صدق المثل يا فاس ، ميع كانت مصيبتة مع امراته ، ما له علاج الا القبر . عندي حرمة الله لا يوربكم مكروه . ما لها م الا الزيلوات واستقبال الضيوف ومعاكستي . اذا قلت لما اليوم بدي آكل فول مدمس حيث معدني واجعاني ، بتضرب رجلا بالارض ويتولى لي انا بدي آكل اليوم طاجن بالفرن ، وفوق ذلك طلباتها ما بتقطع لا بالليل ولا بالناهار . يوم بدھا حبة ويوم برزينة ويوم مراكوب ويوم فسطان حرير ، وعلى ما القياس اذا طاوحتها على قة عظمها يصير بيتي اكبر بكثير من مخزن سائلون . ولصكن انا ما يجود عليها حتى ولا بجبل المشنة اذا كان له فخن . مسكين اللي ما ينام على قد بساطه . ما يبخفي عليه زمان حتى يلاقي مكتوب على جيوبه الطاقة من الايمان . انا حالة مراتي ما هي طاجيني . بالمعروف ما

بتفهم ، وان تركت لها الحبل على طول بتصير مثل حصان البطران وانا من
غير دف يرفص ، وان ضربتها تبقى مصيبة ، لانه من اكبر العار على الانسان
اللي يعامل امرأته بالضرب « (٣٠) » .

المصَادِرُ والمَراجِعُ والتعليقاتُ

(١) يمرر بنا هنا أن لثيم ، إلى ما نعتنه الرأي الذي ذهب إليه إلياس أبو شبكة في كتابه «دواوين الفكر والروح بين العرب والفرنجية» - ص ٧٤ ، من تجاوز ومباينة. إذ تقرر أن مارون النعاش ، قد نقل مسرحية البخيل من مولير ، ولم يذكر أنها له . ولا شك أن أبو شبكة لم يطلع على مسرحية مارون ، وإلا لا تورط في هذا الحكم الجازم .

(٢) المشهد الثاني من الفصل الأول من مسرحية البخيل لمولير .

(٣) «أرزة لبنان» - ص ٣٦ .

(٤) «أرزة لبنان» - ص ٩١ .

(٥) «أرزة لبنان» - ص ٣٨٨ .

(٦) انظر ملاحظة هولا النعاش في هامش ص ٣٨٩ .

(٧) «أرزة لبنان» - ص ٢٨٠ .

(٨) «أرزة لبنان» - ص ٢٨٤ .

(٩) المشهد الرابع من الفصل الأول - «أرزة لبنان» .

(١٠) المشهد الرابع من الفصل الثاني من «الغري الليل» - ترجمة إلياس أبي شبكة ص :

٢١ - ٢٣ .

(١١) «أرزة لبنان» - ص ٣٠٣ .

(١٢) المشهد التاسع من الفصل الأول .

(١٣) «أرزة لبنان» - ص ٣٦٥ .

(١٤) «أرزة لبنان» - ص ٣٨٨ .

(١٥) راجع الحوار الذي يجري على لسان صليان - «أرزة لبنان» ص ٣٨٩ .

(١٦) راجع ص ٣٤٧ وما بعدها من المسرحية .

(١٧) راجع هامش ص ٣٤٧ من «أرزة لبنان» .

(١٨) المسرحية ص ٥ .

(١٩) المسرحية ص ١١ . والسلب جيل من الليل .

- (٢٠) عباس محمود العقاد - «عمره مروييتهم في الجيل الثاني» - ص ١١٢ .
- (٢١) مقدمة المسرحية .
- (٢٢) كان اسم مسرحية بيروسو هذه «Le Portrait du Peintre» وقد كتبت سنة ١٦٦٣ ومثلت في السنة ذاتها .
- (٢٣) هذه الترجمة المذكورة له حين ، في فقيه على «أرنجبال فرساي» ، في كتابه : «فصول في الأدب والفن» - ص ١٤٥ .
- (٢٤) نحن الإشارة هنا إلى ما آل إليه المسرح المصري ، لما يبد سنة ١٩٣٦ ، حين أنشئت فرقة حكومية ، يتلخص المراهضة مزيات ثابتة من الدولة .
- (٢٥) لهذا من هذه المسرحية كثيراً ، في كتابة الفصل الخامس ، الذي عطفه لصنوع في تاريخ المسرح القروي في مصر .
- (٢٦) المسرحية ص ١٦ - ١٨ .
- (٢٧) المسرحية ص ٦ - ٧ .
- (٢٨) يؤكد كورت بروفر في بحثه الذي كتبه في «موسوعة الفن والأخلاق» من الدرامة المصرية ، أن مسرحيات ابن دانيال ، كانت تعرض على مسارح خيال الفلك في القاهرة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر .
- وقد عاهدت في فلسطين فعلاً من هذه المسرحيات ، كانت تمل وواء مشفرة خيال الفلك حوالي سنة ١٩٣٩ .
- (٢٩) ظهرت مسرحيات كثيرة تأملت هذا الموضوع ، منها : «الأزواج بختيت والخيال المكسوت» وهي ، لما يبدو ، تحريف لمادة مولير . وكذلك كتب محمد حقيق فعلاً بختيتاً باسم «الخيال» .
- (٣٠) المسرحية ص ٤ - ٥ .

خاتمة

وبعد ، فقد آن لي ان انتص يدي من هذه الدراسة ، التي الممت فيها يلن من قنن ادبنا الحديث ، في فترة زمنية شامة ، وقتت بها عند بداية الحرب المظى الاولى . تلك المزة الشديدة ، التي اثرت في مجرى الحياة العالمية بعامه تأثيراً كبيراً، كان من الطيبي ان يعكس ادبنا ، كما عكست الآداب العالمية ، على تباينها في مختلف اليناث قوة وضخاً . كما كان من شأنها ، وشأن ما تلاها من الاحداث العظيمة في مصر والاقطار العربية ، ان تخلق للناس مثلاً جديدة يتجلى اثرها في الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية. ومن طبيعة الادب ان يصور هذه المثل الجديدة تصويراً داخلياً ، يظهر في موضوعاته ، وتصويراً خارجياً ، يظهر في قوالبه واساليه .

وقد انقسمت هذه الدراسة بين يدي الى قسمين ، تحدثت في اولهما عن تطوير المسرح العربي ، فتناولت نشأته في لبنان ، على يدي ملوون النقاش ، وتطوره هناك على ايدي رجال مدرسته ، واثر الهواة في تطويره ومد جذوره . ثم انتقلت الى سورية ، حيث اتخذ المسرح العربي شكله الثانية ، على يدي احمد ابي خليل اللبناني ، الذي كان رائد هذا الفن في سورية ، وآخر من عي به عناية صادقة فيها .

ثم انتقلت الى مصر ، حيث اقام يعقوب صنوع ، دكائم المسرح العربي في وقت مبكر ، وسبق به آثار الفرق اللبنانية والسورية ، التي جاءت الى مصر ،

لتنشر اصول هذا الفن في واديا . وقد كان من الممكن ان يمتد اثر المدونة المصرية المسرحية ، التي كان صنوع رائدها ومعلمها الاول ، لولا تدخل السياسة واعدائها على صنوع عمله الفني الجديد ، الذي نبع من طبيعة الشعب ، وكان من البسير ان يخفي في طريق التطور الطبيعي المنشود ، فيخلق مسرحاً مصرياً قوياً .

والى مصر ، انجذبت انظار اصحاب الفرق اللبنانية والسورية . فرأينا سلباً النقاش يأس من استمرار هذا الفن في لبنان ، لاسباب اقتصادية واجتماعية ، فيسيم وجهه شطر وادي النيل ، حيث يغرس بذور المدونة اللبنانية المسرحية . ثم يعقبه ابو خليل القباني ، ويضع اسس المدونة السورية المسرحية ، القائمة على الرقص والفناء .

وفي مصر ، التفت هذه الفرق جميعاً ، وانصهرت في بوتقة الحياة المصرية البطيئة ، التي طبعها بطابع خاص ، وفرضت عليها ملامحها ومشخصاتها . وتولدت في مصر فرق جديدة قرعت عن الفرق اللبنانية والسورية ، او نشأت من تفاعل هاتين العنقيتين ، بالعقيدة المصرية ، التي كانت في النصف الثاني من القرن الماضي ، تسترشف حياة جديدة من التفتح والبعثة والوعي .

وكان لنا من فرقة سليم النقاش ، فرقنا الحياط والفرداحي . وكاث لنا من فرقة القباني ، فرقنا اسكندر فرح والشيخ سلامة جعازي . والشيخ سلامة هو الذي اقام اسس المسرح المصري ، على دعائم قوية من التضحية والجدة والاخلاص .

ونشأت في نصر كذلك فرقة جورج ايض ، الذي حل في نفسه بذور المدونة المسرحية اللبنانية ، وغذاها بدراسات منظمة في هذا الفن تلقاها في فرنسا . وبذلك استطاع ان يبلور نشاط هذه الفرق جميعاً ، وان يخرج منه بطريقة جديدة ، في الاخراج والاداء ، اكتسبها من مشاهداته المتنوعة في المسرحين المتصر والمصري ، ومن دراسته الجدية العميقة ، في المسرح الفرنسي . والى جانب هذه الفرق الكبيرة ، التي شغلت المسرح العربي في مصر فترة

طولية من الزمن ، قامت فرق صغيرة محنونة ، كانت تظهر وتختفي بين الحين والحين ، تبعاً لظروفها المادية . كما ظهرت جهود الهواة ، تقيد من خبرة المحترفين وتقتبس خير ما عندهم ، ثم نشق طريقها نحو ايجاد مسرح قومي ، مبني على الدراسة المتصلة والتدريس الطويل . وبذلك قنعت هذه الفرق ، وفي مقدمتها « جمعية انصار التمثيل » ، آفاقاً جديدة في هذا الفن ، ظهر اثرها في المسرح المصري قوياً واضعاً بعد الحرب العظمى الاولى .

وقد حاولت في هذه الدراسة ، ان اضع تاريخاً علمياً دقيقاً لهذه الفرق ، استقيت مواده من المراجع الاولى ، وهي الصحف والمجلات . ومحت اخبار المؤرخين وآراء النقاد ، الذين عرضوا لتاريخ هذا المسرح بعامة ، او لتاريخ فرقة من الفرق او شخصية من الشخصيات بوجه خاص . وقد نهجت النهج العلمي في هذه الدراسة ، فجمعت الاخبار ، وقارنت بينها ، حتى اتقي ما فيها من الشبهة والاختلاء ، وتناولتها بالتخل والتنسيق والتنظيم . وقد فصلت تاريخ الفرق المحترفة الكبيرة ، التي تستوعب عادة بمكان المدارة في تاريخ المسرح ، لأنها تكتب هذا التاريخ بما تبذله من جهود ، وما تنتجه من اساليب في مجالي الاخراج والتمثيل ، ولأنها تكون قبة الهواة ، وقدوة الفرق المحترفة الصغيرة ، ومنارهم الذي به يتدون .

والحقيقة التي لا مناص من ذكرها ، انني وجدت تاريخ المسرح العربي في هذه الفترة ، خليطاً من الاخبار الطريفة ، والفكاهات المضحكة ، والاختلاء التناوبية الجسيمة ، التي تقدم اللاحق على السابق ، وتضع المعمور الى جانب المشهور . كما انني لم اهتم الى مؤرخ تعرض لتاريخ جهود الهواة ، وتقدرو نشاطهم ، وفي هذا جناية على التاريخ ، اذ يتربط على المؤرخ ان يقدم للقارئ الصورة كاملة ، بما تحويه من الارلان القوية الفاقية او الهزيلة الشاحبة .

والى جانب تأريخ هذه الفرق تأريخاً علمياً ، عمدت الى تحقيق بعض الاخبار والتثبت من صحتها . وقد خرجت من هذا التحقيق ، بتصحيح بعض الاختلاء الشائعة في تاريخ هذا المسرح . فقد تبين لي ، مثلاً ، ان تاريخ ظهور اول

مسرحية عربية - وهي مسرحية «الخيال» لمارون النقاش - هو سنة ١٨٤٧ ،
 لا سنة ١٨٤٨ ، كما شاع عند المؤرخين . وقد ابرزت للأدب المسرحي
 المصري ، الذي اقام دعائه يعقوب صنوع (ابو نظارة) سنة ١٨٧٠ . وأثبتت
 بذلك ان مصر ، عرفت المسرح العربي قبل ظهور اثر الفرق اللبنانية والسورية
 المتحصنة فيها . وقد ازلت الوم القاتم في اذهان الكتاب والمؤرخين ، من ان
 الحديوي اسماعيل طرد فرقة الحياط من مصر ، بعد ان مثلت امامه مسرحية
 « الطلوم » ، التي ظن ان فيها تعريضاً به ، وبأسلوب حكمه للبلاد . وبرهنت
 بالادلة التاريخية ، على ان هذه الفرقة لم تخرج من مصر ، بل ظلت تتابع نشاطها
 التمثيلي فيها حتى سنة ١٨٩٠ .

وقد افادت في جميع هذه الخطوات ، من اساليب التريين في تاريخ المسرح ،
 وبوجه خاص ، من أسلوب المؤرخ المسرحي الانكليزي الرديس نيكول ،
 الذي وقف جياته على دواية المسرح العالمي والتأريخ له ، بأسلوب علمي فذ
 قويم .

هذا ما قدمته لتاريخ المسرح العربي . اما المسرحية ، فقد تناولتها في القسم
 الثاني ، حيث عرضت للاثر الاجنبي في مسرحية العربية . فاخترت بعض
 مشاهير الكتاب ، الذين ترجمت بعض آثارهم الى اللغة العربية ، ترجمة ادبية
 دقيقة ، او ترجمة مسرحية مسيخة مشوهة . واخترت هؤلاء الكتاب ، من
 تاريخ المسرحين الفرنسي والانكليزي ، برصفاً اكبر المسادح الاوروبية اثرأ في
 تطور ادبنا المسرحي . وقد درست هذه المسرحيات المترجمة ، وعارضتها على
 الاصل الاوروي وبينت ما فيها من الامانة والدقة ، او التصرف والتشويه
 والبعد عن الاصل .

وتناولت كذلك ، بعض المسرحيات التي عربت في هذه الفترة ، فتعلقت
 حوادثها الى بيئة عربية وغيّرت اسماء شخصياتها الى اسماء عربية ، وبيّنت جهود
 المربين في هذا المجال وما اظهروه من براعة وابتكار او تحبط وتقيّد بالحرفية .
 وفي التجميع ، استشهدت بجهود كاتب مصري عظيم ، هو محمد عثمان جلال ،

الذي عني هذه الناحية غناية فائقة ، لم تظهر عند غيره من الادباء فقل بعض مسرحيات مولير ، الى جو مصري ، يمتق بالثقافة المصرية الامية وتتحرك فيه شخصيات مصرية حية ، في بيئة مصرية صميمة .

ثم انتقلت الى تقويم جهود كتابنا ، في حقل التأليف المسرحي . فدرست في الباب الثاني من القسم الثاني ، انواع المسرحية العربية ، التي ظهرت في هذه الفترة . فتحدثت عن المسرحيات التي اخذت موضوعاتها من تاريخ العرب القديم ، او من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث ، او من التاريخ العام ، او من الف ليلة وليلة والقصص الشعبي ، او من المصادر الدينية . ثم تحدثت عن المسرحية الاجتماعية ، التي استمدت موضوعاتها من الحياة العربية المعاصرة ، في بيئاتها الرئيسية ، وعرضت اخيراً لللاهني والمزليات .

وقد اختلفت من هذه الانواع جميعاً ، عدداً كبيراً من المسرحيات ، ودرستها دراسة نقدية علمية ، وبحثت فيها بين هذه المسرحيات ، وما فيها من جهد بدائي هزيل ، وبين المسرحية الصالحة ، التي كانت النموذج الذي قلده كتابنا ، وصوبوا في قوالبه ، واهتدوا بهديه في المظاهر الخارجية على الاقل . وقد كان مقياس الاختيار عندي ، هو تمثيل النوع ، وشهرة الكاتب في تاريخ التمثيل ، او شهرته في حقل الادب والصحافة والسياسة .

وقد ألحقت هذه الدراسة ، بنهاوس اضافية ، قسمتها الى مجموعتين تبعاً لتقسيم العام للدراسة . فاوردت في المجموعة الاولى ، تاريخ الحفلات المسرحية التي قدمتها الفرق الكبيرة ، وهي فرق الحياط والفردايمي والقباني واسكندرو فرح وسلامة حجازي وجورج ايض .

واوردت في المجموعة الثانية ، ككشفاً بأسماء المسرحيات المؤلفة والمترجمة والعربية والمبصرة التي ظهرت في هذه الفترة . وهذان الكشفتان ، يوطان التتاريء والباحث ، الا لام السريع الدقيق ، بنشاط الفرق المسرحية الكبيرة ، وبجهود الادباء والمترجمين في حقل الادب المسرحي .

وقد اتبعت الطريقة العلمية في تحضير هذه الكشوف . واعتدت على المصنف

والجملات وفهارس دور الكتب اعتاداً كبيراً . وجمعت ما وضعت الى السور عليه ، وحاولت ان ابحث عن اصول لهذه المسرحيات في الادب الاوروي ، او في آداب الامم الاخرى حتى اعطيت ما تقصر لتقصر ، وما قد لا . وسنطبع هذه الفهارس في جزء خاص ، مع مقدمة تبين اتجاه حركة الترجمة والتعريب والتصغير والتأليف في هذه الفترة ، وانصالحا بالنشاط التثقيلي للفرق الكبيرة .

واما بعد :

فما هي قيمة نشاط هذه الفرق المسرحية التي ارضت لها في هذا الكتاب ، وما هي قيمة الآثار المسرحية التي ظهرت في هذه الفترة ؟

الحقيقة انني وجدت بعد طول الدراسة والتقصي ان هذه الفترة من تاريخ ادبنا ، كانت فترة تجربة وتغبط ، يظهر فيها الخطأ الكثير الى جانب الصواب القليل ، وهذه صفة طبيعية في كل بيئة تخرج من طور التدهور والانحطاط وتستشرف حياة جديدة من التقدم والازدهار . وسكان التقليد هو الطابع الواضح لهذه الفترة ، ولكنه تقليد ضعيف لم يخرج بالمبتدئين الى رحاب الابداع والابتكار الا حين عاد جورج ابيض من فرنسا ، واخذ في وضع اسس جديدة للمسرح العربي . وكذلك كان التقليد واضعاً في آثار الكتاب المسرحيين ، فلم نعتز في هذه الفترة على اثر ادبي ضخم . والاحكام التي اطلقتها على بعض المسرحيات التي استشرت فيها وعياً او ابداعاً ، انما هي احكام نسبية لا تفرق ادبنا المسرحي في هذه الفترة الى الادب المسرحي العالمي ، وانما تربط بين المسرحيات العربية في لون من التقدير والموازنة اضطررها اليه اضطراراً ، حتى نلخص هذه صورة قريبة من الواقع عن الادب المسرحي في هذا الطور .

ويبدو لي ان مسرحنا العربي لم يقطع طور التقليد حتى اليوم وان ظهرت فيه آثار مسرحية رائدة عند محمد تيمور وشوقي والحكيم وعزيز اباطة وعلي احمد باكثير وسعيد تقي الدين ، إلا انها عبقريات فردية لم تنتظم الامة باجمعها . وكذلك قل عن التمثيل ، فالعقبية الفردية هي ما يطبع تاريخ المسرح العربي بعد الحرب العظمى . إلا اننا لما غنقنا مدرسة مسرحية ، ولم نشق لاثنتنا طريقنا

الخاص بنا الذي يستطيع به مؤرخ المسرح العربي - في يوم من الايام - ان يدعي اننا عبرنا عن اخلاقنا وعاداتنا وشخصيتنا باعتبارنا أمة تختلف عن الامم الاخرى ، بطريقة مسرحية خاصة او بأدب مسرحي خالد .

بقيت كلمة اخيرة ، فباختصاص باللغة التي كتب بها ادبنا المسرحي . فقد ظهر لي من استعراض اساليب الصكّاب ، في كتابة المسرحيات او في ترجمتها وتعبيرها وتصويرها ، ان هذه الاساليب اختلفت بين اللغة النحوي ، التي اظهر كتابها غناية خاصة باختيار الفاظها وتحرير اساليبها ، واللغة الفصيحة التي لا تخلو من وكالة وضف ، والى جانب هاتين اللغتين ظهرت لغة ثالثة ، هي اللهجة العامية الدارجة في لبنان ومصر .

والحقيقة ان هذه الاساليب المتباينة ، نبتت من طبيعة الكتاب وانماهم الاديبي - وهذا حكم ينطبق على اكثر مسرحيات التنوع الاول او من طبيعة الجمهور العربي ، الذي كتب له هذه المسرحيات . وهذا الاتجاه يتجلى في الاسلوبين الاخيرين من اساليب كتابة المسرحية . فقد كان هؤلاء الكتاب يسعون الى التهرب من العمامة ، ومراعاة اذواقهم ، فبايمرجون لهم من مسرحيات . وقد اثر اتجاه الصكّاب هذا ، في تكييف الالوان الفنية في المسرحية ، من حوادث وتشخيص ، ومشاهد غنائية وراقصة ، كما اثر على اساليبهم ، فكانوا يقدمون الجمهور اللغة التي يستسيقها ، ويحملونها من الوان السجع والزركشات البيانية ما يجتذب هذا الجمهور ويجوز رضاه . كما انهم لم يحاولوا ان يتعالوا على عقلية الجمهور ، فيتفحصوا في لغتهم ، ويفرقوا في تأثيل الوانها الفنية . اذ ان الجمهور ، بتقافته البسيطة وذوقه المتدني ، كان يتطلب لغة بسيطة ، هي اقرب الى الزكالة والضعف ، منها الى الفصاحة والقوة .

هذا ما وفت اليه ، في دواية تطور المسرحية العربية في عصر النهضة الاول ، الذي ينتهي بالحرب العظمى الاولى . وارجو ان اوفق في القريب ، الى اتمام سلسلة الدراسات ، التي اعددت لها ما استطعت من نشاط وتفرغ ،

فأدوس الشعر العربي في هذه الفترة ، فأكون قد فرغت من دراسة القنوت
الادبية الكبرى ، بما هي لي ، اخراج الجزء الاول من « طويخ الادب العربي
الحديث » ، الذي اقد فيه عند الحرب المظلي الاولى ، ثم امضي في سبيلي
قدماً فأدوس القنوت الادبية بين الحريين ، توطئة لاختراج الجزء الثاني من طويخ
هذا الادب .

وقبل ان اخضع القلم ، اكرر الشكر خالصاً للزملاء والاصدقاء الذين مددوا
لي يد المساعدة الكريمة ، في تأليف هذا الكتاب وخرجه

المَصَادِرُ وَالْمَرَاجِعُ

المصادر

- ١ يوسف جرجس شيلي أبي سليمان - وديعة الايمان في فواحي لبنان :
المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٨٩٩
- ٢ شارل آيلا - ابن وائل : مجلة المشرق - المجلد ١٥ سنة ١٩١٢
- ٣ فرح انطون - السلطان صلاح الدين ومملكة اورشليم . ملحق مجلة السيدات
والرجال : مطبعة يوسف كزوي - القاهرة سنة ١٩٢٣ .
- مصر الجديدة ومصر القديمة : مكتبة التأليف القاهرة ١٩١٤ .
- ٤ علي اتور - شهامة العرب : المطبعة الادبية - القاهرة .
- ٥ نعمة الله البجاني - يوسف الحسن : بيروت - لبنان .
- ٦ بطرس البستاني - داود الملك : بيروت - ١٩٠٦ .
- ٧ عبد الله البستاني - مقتل هيرودس لولديه اسكندر وارسطوبولس :
المطبعة الادبية - بيروت ١٨٨٩ .
- ٨ محمد بصرة - هند بنت الملك النعمان : القاهرة .
- ٩ محمد عثمان جلال - التحدمين : مطبعة النيل -- القاهرة ١٩٠٤ .
- ١٠ انطون الجليل - السمواء، او وفاء العرب : مطبعة الاهرام - القاهرة
١٩٠٩ .
- ١١ طنوس الحر - الشاب الجاهل السكير : المطبعة العمومية - بيروت
١٨٦٣ .

١٢ - امين الحوري - عبد الجيد والستور: مطبعة الآداب - بيروت ١٩٠٩.

- فابليون الاول بوثيوت : مطبعة الآداب - بيروت .

١٣ - جان راسين - استير - ترجمة محمد عثمان جلال . والروايات المتبعة في

علم التراجم: المطبعة الشرفية، القاهرة - ١٣١١ هـ

- اسكند الاكبر - ترجمة محمد عثمان جلال : والروايات

المتبعة في علم التراجم: المطبعة الشرفية، القاهرة -

١٣١١ هـ .

- افطانية - ترجمة محمد عثمان جلال . والروايات المتبعة في

علم التراجم: المطبعة الشرفية القاهرة - ١٣١١ هـ.

- اندروماك - ترجمة ادب اسحق . كتاب الدرر :

المطبعة الادبية - بيروت ١٩٠٩ .

- لباب الترام او الملك مقريبات - ترجمة احمد ابي خليل

القباقي: المطبعة الشرفية - القاهرة ١٣١٨ هـ .

١٤ - انطون دباط - الرشيد والبرامكة : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩١٠

١٥ - جرجس مرقس الرشيدى - اللقاء المأثوس في حرب البسوس : مطبعة

جريدة السور - الاسكندرية ١٨٩٧ .

١٦ - ابراهيم ونزي - المعتمد بن عباد : مطبعة المتنطف - القاهرة ١٨٩٢ .

١٧ - وليم شكسبير - احلام العاشقين - ترجمة عبد اللطيف محمد : مطبعة

التقدم - القاهرة ١٩١١ .

- اوتللو او حيل الرجال : نشرتها المكتبة المصرية -

القاهرة .

- الحب والصدقة او ثريفا فيروفا . ترجمة احمد احمد

غوش : القاهرة ١٩٠٥ .

- زوينة البحر - ترجمة محمد عفت : المطبعة المصومية -

القاهرة ١٩٠٩ .

- شهداء القرام (روميو وجوليت) - ترجمة نجيب الحداد : المطبعة اليوسفية - القاهرة .
- عطيل - ترجمة خليل مطران : مطبعة المعارف - القاهرة ١٩٥٠ .
- كارولينس - ترجمة محمد السباعي : نشرتها مكتبة التأليف - القاهرة ١٩١٢ .
- مكيت - ترجمة عبد الملك ابراهيم ، واسكندو جرجس عبد الملك : مطبعة التمدن - القاهرة ١٩٠٠ .
- مكيت - ترجمة محمد عنت : مطبعة المقطم - القاهرة ١٩١١ .
- هملت - ترجمة طانيوس عبده : المطبعة العمومية - القاهرة .
- يوليوس قيصر - ترجمة سامي الجريديني : مطبعة المعارف - القاهرة ١٩١٢ .
- التمدن الصناعية - القاهرة ١٩١٢ .
- ١٨ يوفارد شو - قصر وكليوباترا - ترجمة ابراهيم رمزي : مطبعة التقدم - القاهرة ١٩١٤ .
- ١٩ احمد شوقي - علي بيك او فياهي دولة المالك : مطبعة المهندس - القاهرة ١٣١١ هـ .
- ٢٠ داود مرعي الشوري - افكار في الجمع في الزمان القديم : المطبعة العثمانية - بعبدا (لبنان) سنة ١٨٩٧ .
- ٢١ يعقوب صنوع (ابو نظارة) - موليو مصر ومسا يقاسيه : المطبعة الادبية - بيروت ١٩١٢ .

- ٢٢ اسكندر صيتلي - كركبان والبخيل : القاهرة ١٩٠٦ .
- ٢٣ ابراهيم الطيب - الجملاء المدعين بالعلم اوت هات الكاوي ياسعيد : مطبعة
صادر - بيروت ١٨٨٤ .
- ٢٤ نجم العازار - ارواح الاحرار : مطبعة التوفيق - بيروت ١٩٠٩ .
- ٢٥ اسماعيل عاصم - صدق الاخاء : القاهرة ١٣١٢ هـ .
- ٢٦ محمد العبادي - مقاتل مصر احمد عراي : مطبعة الكمال - الاسكندرية
١٣١٥ هـ .
- ٢٧ محمد عبد المطلب وعبد المظلي مرعي - حياة امرى القيس بن حجر :
مطبعة الواظ - القاهرة
١٩١١ .
- حياة سهيل بن ربيعة او حرب
البسوس : مطبعة الواظ
- القاهرة ١٩١١ .
- ٢٨ اسكندر فرح - كليوباترا : المطبعة اللبنانية - بيروت ١٨٨٨ .
- ٢٩ محمود فهمي ومحمد توفيق الازهري : انباء الزملت في حرب الدولة
واليونان : مطبعة المدالة والتبج
القويم - القاهرة ١٩٠٩ .
- ٣٠ فولتير - نسلية القلوب في ميروب - ترجمة محمد عنت : مطبعة
جريدة المحروسة - القاهرة ١٨٨٩ .
- ٣١ زينب فواز - المرى والوفاء : المطبعة الجلانة - القاهرة ١٨٩٣ .
- ٣٢ احمد ابو خليل القباني - الامير محمود غزل شاه العجم : المطبعة العمومية
- القاهرة ١٣١٨ هـ .
- ضيفة : مطبعة التجاج - القاهرة ١٣٢٥ هـ .
- عنزة بن شداد : مطبعة الصدق - القاهرة
١٣٢٢ هـ (المطبعة الثانية) .

- هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب :

المطبعة العمومية - القاهرة ١٣١٨ هـ .

- هارون الرشيد مع انس الجليس - القاهرة .

٣٣ نخبة قفاط - ضرر الضرين : مطبعة الاسلام - القاهرة .

٣٤ الحوري فيليبون الكاتب - آدم وحواء : بيروت سنة ١٩٠٣ .

٣٥ خليل كامل - مظالم الآباء : مطبعة المؤيد - القاهرة ١٨٩٧ .

٣٦ مصطفى كامل - فتح الاندلس : مطبعة الآداب - القاهرة ١٣١١ هـ .

٣٧ بيار كوني - حلم الملوك - (سينا او عدل التيسر) ترجمة نجيب الحداد :

مطبعة جورجي غرزوزي - الاسكندرية ١٩٠٤ .

- غرام وانتقام (السيد) . ترجمة نجيب الحداد : مطبعة

جورجي غرزوزي - الاسكندرية .

- مي (هوراس) . ترجمة سليم خليل النقاش : الاسكندرية

١٨٦٨ .

٣٨ (مجهول) - يوسف الصديق : القاهرة

٣٩ مولير - التتلاء . تصوير محمد عثمان جلال : المطبعة العامرة الشرفية -

القاهرة ١٣١٤ هـ .

- الجاهل المنطوب : ترجمة محمد مسعود : المطبعة الابراهيمية -

الاسكندرية ١٨٨٩ .

- الحكيم الطيار : ترجمة ابراهيم صبحي : المطبعة الابراهيمية -

الاسكندرية ١٨٨٩ .

- الشيخ متلوف . تصوير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الادب

روايات من نخب التيارات » : المطبعة العامرة الشرفية -

القاهرة ١٣٠٧ .

- الطيب المتصوب . تعريب نجيب الحداد : مطبعة التمدن -

القاهرة ١٩٠٢ .

- .. الطيب المنسوب : تعريب اسكندر صيغلي - القاهرة .
- مدرسة الازواج : قصير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الاربع روايات من نخب التيارات » : المطبعة المأمرة الشرفية - القاهرة ١٣٠٧ هـ .
- مدرسة النساء : قصير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الاربع روايات من نخب التيارات » : المطبعة المأمرة الشرفية - القاهرة ١٣٠٧ هـ .
- النساء العالمات : قصير محمد عثمان جلال . من مجموعة « الاربع روايات من نخب التيارات » : المطبعة المأمرة الشرفية - القاهرة ١٣٠٧ هـ .
- ٤٠ مارون النقاش - ابو الحسن المغفل او رواية هارون الرشيد . من مجموعة « اربعة لبنان » : المطبعة العمومية - بيروت ١٨٦٩ .
- البخل . من مجموعة « اربعة لبنان » : المطبعة العمومية - بيروت ١٨٦٩ .
- .. السليط الحسود . من مجموعة « اربعة لبنان » : المطبعة العمومية - بيروت ١٨٦٩ .
- ٤١ فيكتور هيجر - ثارات العرب (البروجراف) . تعريب نجيب الحداد : مطبعة التدن - القاهرة .
- حمدان (هرقاني) . تعريب نجيب الحداد : مطبعة التدن - القاهرة .
- ٤٢ محمود واصف - هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة المياد : المطبعة العمومية - القاهرة ١٣١٨ هـ .
- ٤٣ خليل اليازجي - المروعة والوفاء : المطبعة الادبية - بيروت ١٨٨٤ .

المراجع العربية

أ - الكتب والمقالات

- ١ الياس ابو شبكة - روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجية : دار المكشوف - بيروت ١٩٦٣ .
- ٢ عوني اسحق - الدور : المطبعة الادبية - بيروت .
- ٣ عمر الانسي - المورد المذهب (حيوان شعر) : الطبعة الاولى - بيروت
- ٤ بطرس البستاني - لدهاء العرب في الاندلس وعصر الانبيات . مطبعة صادر وبياني - بيروت ١٩٤٤ .
- ٥ سليم البستاني - الروايات الحديثة التشخيصية . الروايات العربية المصرية : مجلة الجنان - بيروت ١٨٧٥ .
- ٦ سليمان البستاني - الياذة هوميروس : مطبعة الهلال - القاهرة ١٩٠٤ .
- ٧ فؤاد افروام البستاني - اول مسرحية باللغة العربية . مجلة الشراع - العدد الاول من السنة الاولى - بيروت ١٩٤٨ .
- مارون النقاش والد المرح العربي : مجلة الشراع عدد ٣٤٣ - بيروت ١٩٤٨ .
- ٨ محمد تيمور - حياتنا التشيلية : مطبعة الاعتدال - القاهرة ١٩٢٢ .
- ٩ عبد الرحمن الجبرتي - عجائب الآثار في التراجم والاخبار : المطبعة العامة الشرقية - ١٣٧٢ هـ .
- ١٠ ادم الجندي - احمد ابو خليل القباني ، الذي اصبح اسمه على نخلة : جريدة اللواء - دمشق ١٩٥٣ .

- المبررة الشاعرة ابو خليل القباني . جريدة النجباء - دمشق ١٩٥٢ .
- ١١ توفيق حبيب - تاريخ التشيل العربي . مجة السنو - السنة الاولى : القاهرة ١٩٢٧ - ١٩٢٨ .
- ١٢ محمد كامل حجاج - خواطر الخيال واملاء الوجدان : مطبعة الشمس - القاهرة ١٩٣٤ .
- ١٣ فتولا حداد - بحث تحليلي في حياة القعيد (فرح انطون) ملحق مجة السيدات والرجال : مطبعة يوسف كوي - القاهرة ١٩٢٣ .
- ١٤ طه حسين - فصول في الادب والنقد : مطبعة المعارف - القاهرة ١٩٤٥ .
- ١٥ توفيق الحكيم - من ذكريات الفن والقضاء . سلسلة اقرأ - العدد ١٩٢٦ : مطبعة المعارف - القاهرة ١٩٥٣ .
- ١٦ حبيب الحلوي - الادب الفرنسي في عصره الذهبي . مطبعة المعارف - حلب ١٩٥٢ .
- ١٧ ادوار حنين - شوقي على المسرح : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٣٦ .
- ١٨ محمد كامل الحلبي - الموسيقى الشرقي : مطبعة التقدم - القاهرة ١٩٣٢ .
- ١٩ شاكر الحوري - مجمع المرات : مطبعة الاجتهاد - بيروت ١٩٥٨ .
- ٢٠ يوسف اسعد دافر - فن التشيل في خلال قرت (فهارس) : مجة المشرق - المجلدان ٤٢ ، ٤٣ : بيروت ١٩٤٨ - ١٩٤٩ .
- ٢١ جان راسين - اندروماك . ترجمة الدكتور طه حسين : المطبعة الاميرية - القاهرة ١٩٣٥ .
- فيدو . ترجمة حبيب الحلوي - والادب الفرنسي في .

عصره الذهبي : مطبعة المعارف - حلب

١٩٥٢ .

٢٢ - عبدالرحمن الراجحي - مصطفى كامل ، باعث الحركة الوطنية : مطبعة
السعادة - القاهرة ١٩٥٠ .

٢٣ - قسطنطين زرق - تاريخ الموسيقى الشرقية . ج ١ - ٢ : المطبعة
المصرية - القاهرة .

٢٤ - محمد رشيد رضا - تاريخ الأستاذ الامام - الجزء الاول : مطبعة
المنار - القاهرة ١٩٣١ .

٢٥ - جرجي زيدان - تاريخ آداب اللغة العربية - الجزء الرابع : مطبعة
الجلال : الطبعة الثانية - القاهرة ١٩٣٢ .

٢٦ - خليل زينية - آثار ادبية : ثبا : مجلة المصور - العدد الثاني
من السنة الثالثة - الاسكندرية ١٩٠٦ .

٢٧ - ابراهيم سلامة - نياوات ادبية بين الشرق والغرب : مطبعة احمد
مخير - القاهرة ١٩٥١ .

٢٨ - مريم سماط - مذكرات بمكة : جريدة الاهرام ١٩١٥ .

٢٩ - احمد سمير - سلاقة التديم في منتخبات عبد الله اقدسي التديم :
مطبعة هندية - القاهرة ١٩٠١ .

٣٠ - احمد شفيق - مذكراتي في نصف قرن : ج ١ : مطبعة مصر -
القاهرة ١٩٣٤ . ج ٢ : مطبعة مصر - القاهرة
١٩٣٦ .

٣١ - احمد شوقي - الشوقيات : مطبعة الآداب والمؤيد - الطبعة
الاولى القاهرة ١٨٩٨ .

- مسرحية اميرة الاندلس : مطبعة دار الكتب
المصرية - القاهرة ١٩٣٢ .

- مسرحية علي بك الكبير : مطبعة مصر - القاهرة
١٩٣٢ .

- ٢٢ - لوبس شيخو - الآداب العربية في القرن التاسع عشر . الجزء الاول : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٢٤ . الجزء الثاني : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٢٦ .
- الآداب العربية في الربع الاول من القرن العشرين : المطبعة الكاثوليكية - بيروت ١٩٢٦ .
- ٢٣ - عبد الرحمن صدقي - المسرح العربي . مجلة ~~المكتتب~~ : دار المعارف - القاهرة ١٩٥١ .
- ٣٤ - فليپ طرازي - تاريخ الصحافة العربية : ج ١ ، ٢ - بيروت ١٩١٣ .
- ٣٥ - زكي طليمات - الشيخ سلامة حجازي . مجلة الكواكب - العدد ٢٧ من السنة الاولى : دار الهلال - القاهرة ١٩٥٤ .
- كيف دخل التمثيل بلاد الشرق - مجلة الكتاب : دار المعارف القاهرة ١٩٤٦ .
- نهضة التمثيل في الشرق العربي : مجلة الهلال - ابريل ١٩٣٩ .
- محاضرات عن تطور فنية المسرح : القاها على طلبة المعهد العالي لفن التمثيل (غير مطبوعة) .
- ٣٦ - جورج طنوس - الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأيينه : مطبعة الرغائب - القاهرة ١٩١٧ .
- ٣٧ - ابراهيم عبده - ابر نظاره ، امام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر : المطبعة النموذجية - القاهرة ١٩٥٣ .
- ٣٨ - عباس محمود العقاد - شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي : مطبعة السعادة - القاهرة ١٩٥٠ .

- ٣٩ محمد كرد علي - خطط الشام - ج ١ : مطبعة الآتي - دمشق ١٩٢٥
- ٤٠ محمد فاضل - الشيخ سلامة حجازي : مطبعة الامة - دمنهور (مصر) - ١٩٣٢ .
- ٤١ فائق كمال - الوطن او سيطرة : المطبعة الاهلية - بيروت ١٩٠٨ .
- ٤٢ حسني كتمان - ابو خليل القباني باحث نهضتنا الفنية : بحجة الرسالة - القاهرة ١٩٤٨ ، ١٩٤٩ .
- ٤٣ بيير كوروني - سنا . ترجمة خليل مطران : دار الطباعة الاهلية - القاهرة ١٩٢٣ .
- السيد . ترجمة خليل مطران : المطبعة البوليسية - حريصا (لبنان) ١٩٥١ .
- ٤٤ ابراهيم الكيلاني - احمد ابو خليل القباني . بحجة المعلم العربي : العدد الاول من السنة الاولى - دمشق ١٩٤٨ .
- ٤٥ ادوار وليم لين - المصريون المحدثون ، شمائلهم وعاداتهم في القرون التاسع عشر . ترجمة عدلي طاهر نور : مطبعة الرسالة - القاهرة ١٩٥٠ .
- ٤٦ ابراهيم عبدالقادر المازني - الاستاذ الباعث وادبه . مقدمة كتاب والصوره لحد الباعث : شركة فن الطباعة - القاهرة ١٩٤٦ .
- ٤٧ علي باشا مبارك - الحطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة : المطبعة الاميرية - القاهرة ١٣٠٦ هـ .
- ٤٨ حسين مجيب المصري - تلويح الادب التركي : مطبعة الفكرة - القاهرة ١٩٥١ .
- ٤٩ عيسى اسكندر المعلوف - القرون التاريخية في الاميرة اليازجية - ج ٢ : المطبعة الخطية - صيدا (لبنان) ١٩٤٥ .

- ٥٠ انيس الحوري المتنسي - الاتجاهات الادبية في العالم العربي الحديث :
بيروت ١٩٥٢ .
- العوامل القمالة في الادب العربي الحديث :
مطبعة المتقطف - القاهرة ١٩٣٩ .
- ٥١ محمد مندور - غاذج بشرية : مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٤ .
- ٥٢ مصطفى لطفي المنفلوطي - مختارات المنفلوطي : مطبعة المعارف - القاهرة ١٣٣٠ هـ .
- ٥٣ مولير - الطبيب ونمأ عنه . ترجمة الياس ابي شبكة :
مطبعة صادر - بيروت .
- طرطوف . ترجمة حبيب الحلوي - هـ الادب
الفرنسي في عصره الذهبي ، مطبعة المعارف -
حلب ١٩٥٢
- المتحذلقات . ترجمة محمد بدران ومحمد عبد الحافظ
معوض - القاهرة ١٩٥٠ .
- المثري التليل . ترجمة الياس ابي شبكة : مطبعة
صادر - بيروت .
- النساء المالمات . ترجمة حبيب الحلوي - المرجع
السابق .
- ٥٤ محمد يوسف نجم - القصة في الادب العربي الحديث : دار مصر
للطباعة - القاهرة ١٩٥٢ .
- ٥٥ سليم نقاش - فوائد الروايات او التياترات : مجلة الجنات -
بيروت ١٨٧٥ .
- ٥٦ نقولا نقاش - ارزة لبنان : المطبعة العمومية - بيروت ١٨٦٩ .

٥٧ ميخائيل نصية - الآباء والبنون : مطبعة شركة الننون - نيويورك

١٩١٧ .

٥٨ يوسفوس - فلوريغ يوسفوس اليهودي . ترجمة جميل نخلة المدور :

مطبعة صادر - بيروت .

ب . الصف والمجلات والمواضيع الأخرى

الآهرام ، الأيام ، التجارة ، الجامعة ، الجنان ، الزهور ، السنا ، الشفاء ،
الكواكب ، المشرق ، المصور ، المقتبس ، المتكاتف ، الهلال ، سجلات دار
الأوبرا المصرية ، البيويل الفني لجمعية أنصار التمثيل والسينا (القاهرة ١٩٣٨) .

المراجع الأفرنجية

- Adlerberg, N.** -- Souvenirs et Réminiscences en Orient - Tome 1 .
- Alain .** -- Système des Beaux - Arts
Gallimard - Paris 1924
- Artin Bey** -- Correspondance diplomatique russe, Lettre de Artin Bey à Kuster, en date du 16 Oct. 1874
- Baignières , Paul De** -- l'Egypte Satirique
Imprimerie Le Febvre - Paris 1886 .
- Barbour , Nevil** -- The Arabic Theatre in Egypt .
Bulletin of the School of Oriental and African Studies, Vol. VIII.
London 1935 - 1937.
- Chelley, Jacques** -- Le Molière Égyptien.
- Corneille , Pierre** -- Le Cid, Classiques Larousse. Paris
(1606 - 1684)
- Cinna, « « «
-- Horace, « « «
-- Discours de l'Utilité et des Parties
-- des Poème Dramatique,
Paris 1660.
- Gardey, L.** -- Voyage du Sultan Abdul Aziz de
Stamboul au Caire.

Hugo, Victor
(1802 - 1885)

— Les Bourgraves
Nelson Editeurs - Paris 1940

La Jonquiere

— Hernani
Classiques Larousse - Paris
— L'Expédition d'Égypte (1798 - 1801)
Tome III
Editeur Militaire - Paris.

Kratchkovsky, I.

— Suppl. of the Encyclopaedia of
Islam, Leiden 1938

Mimaut

— Lettre de Mimaut au Prince de
Polignac
Alexandrie, 8 Nov. 1829.

Molière
(1622 - 1673)

— L'Ecoles de Femmes - Oeuvres
Complètes de Molière
Gallimard - Paris.

— L'Ecoles des Maris - Oeuvres
Complètes de Molière
Gallimard - Paris.

— Les Facheux - Oeuvre Complètes
de Molière
Gallimard - Paris

— Les Femmes Savants - Oeuvres
Complètes de Molière
Gallimard - Paris

— L'Impromptu du Versailles - Oeuvres
Complètes de Molière
Gallimard - Paris

— Le Medicin Malgré lui - Oeuvres
Complètes de Molière
Gallimard - Paris

— Le Medicin Volant - Oeuvres Comp-
lètes de Molière
Gallimard - Paris

— Le Tartuffe - Oeuvres complètes de
Molière
Gallimard - Paris

- | | |
|---|---|
| Nerval , Gérard De | — Les Femmes du Caire,
édit . de 1887 . |
| Nicoll , Allardyce | — The Theory of Drama
George Harrap and Co. Ltd.
London 1937 |
| | — World Drama
George Harrap and Co. Ltd.
London 1951 |
| Niebuhr, Corsten | — Voyage en Arabie
Amsterdam 1776 - 1780 |
| Perrieres, Carl de | — Un Parisien Au Caire |
| Prüfer, C. | — Encyclopaedia of Religion and
Ethics - Vol. 4, 1911. |
| Racine, Jean
(1639 - 1699) | — Alexandre Le Grand - Oeuvres
Complètes - Tome I
Variétés - Canada |
| | — Andromache - Oeuvres complètes -
Tome I
Variétés - Canada |
| | — Esther - Oeuvres Complètes -
Tome II
Variétés - Canada |
| | — Iphigénie - Oeuvres complètes -
Tome II
Variétés - Canada |
| | — Mithridate - Oeuvres complètes -
Tome II
Variétés - Canada |
| Regnault | — Voyage en Orient |
| Shakespeare, William
(1564 - 1616) | — Coriolanus
Cambridge Univ. Press,
England 1920 |
| | — Hamlet
Methuen and Co. Ltd .
London 1938 . |

- Julius Caesar
Oxford and Cambridge edit.
George Gill and Sons,
London 1951.
- Macbeth
Methuen and Co. Ltd.
London 1943.
- A Midsummer Night's Dream
The Complete Works of
Shakespeare
Odhams Press Ltd. England 1944.
- Othello
Methuen and Co. Ltd.
London 1941
- Romeo and Juliet
Oxford and Cambridge, edit.
George Gill and Sons Ltd. London
- The Tempest
Oxford and Cambridge, edit.
George Gill and Sons Ltd. London
1952.
- The Two Gentlemen of Verona
The Complete Works of Shakes-
peare
Odhams Press Ltd, England 1944 .
- Shaw, George Bernard
(1856 - 1950) — Caesar and Cleopatra
Archibald Constable and Co. Ltd.
London 1908
- Staquer, Dr. — L'Egypte, La Basse Nubie et le
Sinaï
- Tagher, Jeannette — Les Débuts du Théâtre Moderne
en Egypte.
Cahiers d'histoire égyptienne
Al Maaref - Le Caire 1949.
- Urquhart, David — The Lebanon (Mount Syria) - A
History and a Diary, Vol. II.

- | | |
|-----------------------------|---|
| | Thomas Cautley Newby,
London 1860. |
| Voltaire
(1694 - 1778) | — Mérope
Hatier - Paris 1925 |
| Williamson, | — Readings on the Character of Ham-
let.
Allen and Unwin - England. 1956. |
| Wynne, Arnold | — The Growth of the English Drama,
The Clarendon Press. Oxford 1927. |

الفهارس العامة

الاعلام

الاماكن والبلدان

الجمعيات والمدارس والائدية

المسرح ودور التمثيل

الفنق والجمعيات التمثيلية

المرحيات

الكتب والجرائد والمجلات

[illegible]

بيرون : ٢٦١ .

بيير ، يول دي : ٩٢ .

❧

باجر ، جاك : ١٤ ، ٩٢ .

د ، جانت : ٢٧ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ١٠٢ ،
١٠٦ .

فدوس ، سليم : ١٨٥ .

فلي الدين ، سيد : ٤٥٦ .

لوحيدة (الفتية) : ١٣١ .

توفيق بلقا : ٨٨ ، ١٨٤ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ .

ليور ، محمد : ١٤٧ ، ١٥٦ ، ١٥٧ ،

١٥٨ ، ١٦٧ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٨٢ .

٢٦٢ ، ٣٣٣ ، ٤١٥ ، ٤٥٦ .

تيان ، بطرس : ٤٧ .

❧

فابت ، حسن : ١٣١ .

فكري : ٤٠٧ .

❧

الجليل ، عبد الرحمن : ١٩ ، ٢٧ .

جدي ، سليم : ٥٢ .

جرجس ، مرقس : ١٧٢ .

د ، ميخائيل : ١٦٩ .

الجرينيني ، سامي : ١٩٦ ، ٢٣٨ ، ٢٥٢ ،

٢٦٠ .

جسب ، هنري : ٢٨ .

جساس : ٣١٤ ، ٢٢٣ ، ٣٢٥ .

جلال ، عثمان : ١٥٥ ، ١٩٨ ، ٢١٨ ،

٢١٩ ، ٢٢٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٦ ، ٢٧٣ ،

٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ،

٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٢ ، ٢٨٣ ،

٢٨٤ ، ٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ ،

٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٤٣٠ ، ٤٤٨ .

الجيل ، الصلوات : ٣١٥ ، ٣٧٤ ، ٣٣٤ ،

٣٤١ .

الجندي ، ادم : ٦٩ ، ٧٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ .

جبرائيل ، نجيب : ٥٣ .

جويه : ١٥٨ .

جوه : ٢٤٢ .

جودت بلقا ، احمد : ٦٩ .

جودت ، صالح : ١٥٦ .

جوزفين : ٣٤٠ .

جولوني : ٨٠ .

جيتري ، خاسا (الاب) : ١٦٤ .

جيس ، هنري : ٣٤٠ .

❧

حاتم الطائي : ٣١٥ .

حافظ ابراهيم : ١٥٤ ، ٢٥٩ ، ٣٤٧ .

حاتك بلقا ، محمد : ٦٩ .

حامد ، عبد الحق : ١٨٠ .

حبيب ، توفيق : ١٠٦ ، ١١٣ ، ١٧٤ .

حبيب ، محمود : ١٢٦ ، ١٥٤ .

حيثه ، نجيب : ٥٤ .

حيدر ، ابراهيم : ١٣٥ .

د ، ابراهيم : ١٧٠ .

جوازي ، سلامة : ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ .	جوازي ، سلامة : ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ .
حنين ، أدوار : ٣٦٥ .	١١٢ ، ١١٣ ، ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٧ .
حنينه : ١٠٧ ، ١١٢ .	١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٠ ، ١٣٢ ، ١٣٣ .
حراء : ٣٨٧ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ .	(١٣٥ - ١٤٩) : ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٩ .
خ	١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٤ .
الخلي ، كامل : ٦٩ ، ١٢١ ، ١٢٣ ، ١٢٤ .	١٤٥ ، ١٤٦ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ .
٣٧٨ .	١٥٢ ، ١٥٤ ، ١٥٦ ، ١٦٤ ، ١٦٥ .
خليل ، عبد العزيز : ١٥٤ ، ١٧٣ .	١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧٦ ، ١٧٨ ، ٢٢٩ .
خوري ، حنين : ١٠٠ .	٢٥٩ ، ٢٦٠ ، ٢٤٦ ، ٤٤٩ .
الخوري ، أمين : ٣٤٥ ، ٣٣٩ .	حجاج ، محمد كامل : ٢٢٦ .
» سليم : ٥٥ .	حداد ، حويده : ٤٠ .
» شاكرو : ٤٩ ، ٥٩ .	الحداد ، أمين : ٢٤١ ، ٢٦٠ .
» لارس : ٣٤٧ .	» سليمان : ١١٢ ، ١٢٠ ، ١٢٧ .
خير الله ، محمد منير : ١٧٨ .	١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ١٦٣ ، ١٦٧ .
خيرت ، محمود : ١٨١ .	١٦٨ .
خيرى بلقا : ٨٠ ، ٨١ .	الحداد ، نجيب : ٨ ، ١٠٥ ، ١٢٨ ، ١٣٢ .
خياط ، يوسف : ١٠٠ ، ١٠٩ ، (١٠٣ -	١٤١ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٦٧ ، ٢٠٦ .
١٠٥) : ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١٣٦ .	٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢٢٥ .
١٦٨ ، ١٧٧ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ .	٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٤١ ، ٢٥٤ ، ٢٦٠ .
الخياط ، هبى الدين : ٣٥٢ .	٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨ .
د	٢٦٩ ، ٢٧٠ ، ٢٧١ ، ٢٧٢ ، ٢٨٩ .
دارجيدال : ١٨ .	٤٤٠ .
دافر ، يوسف اسد : ١٤ ، ٥٩ .	الحداد ، هولا : ٣٣٤ .
دانتسكو : ١٦٠ .	الحر ، طروس : ٥٧ ، ٣٩٧ .
دخول ، جورج (كامل الاسلي) : ١٧١ ،	حين ، مة : ٢١٧ ، ٢٢٥ ، ٤٤٤ .
١٧٣ ، ٤٣٨ .	الحسنى ، توفيق : ١٦٠ ، ١٦١ ، ١٦٧ .
درايت بك : ٩٥ ، ١٠٢ .	٤٥١ .
دكنز : ٢٦١ .	سلامة ، سداشه : ١١٥ .
دلال ، ميخائيل : ٥٢ .	الخوي ، حبيب : ٢٩٠ ، ٣٣٤ .
دوماس ، الكسندر : ١٥٤ ، ٣٠٥ .	جدي باقا ، احمد : ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ .
» » (الابن) : ٣٣٣ .	جدي ، علي : ١٧٠ .
	» محمد : ٢٥١ ، ٢٣٨ ، ١٩٦ .
	الحولى ، عبيد : ١١٦ ، ١١٧ ، ١٢١ .
	١٢٦ ، ١٧٧ ، ١٨٣ ، ٤١٠ .

روان پاشا : ۳۳۸ .
 « ، احمد کامل : ۱۸۰ .
 ریحان ، حبیبل : ۳۳۳ .
 الزحان ، نجیب : ۷ ، ۱۳۱ ، ۱۷۶ ، ۱۸۰ .
 رینو : ۲۲ .
 زغول ، سعد : ۱۵۴ .
 زکی ، ابراهیم : ۲۵۹ .
 زیدان ، جرجی : ۱۸ ، ۲۷ ، ۳۹ ، ۵۵ ، ۶۰ ، ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۷۸ ، ۱۸۷ .
 زین الدین ، محمد علی : ۴۱۲ .
 زویه ، خليل : ۱۴۴ ، ۱۵۱ .

ص

ساردو ، فکتوریان : ۷ ، ۱۵۵ ، ۳۳۳ .
 سالم ، جیل : ۱۱۲ .
 السامی ، محمد : ۲۳۸ ، ۲۴۹ ، ۲۵۱ ، ۲۶۱ .
 سیلسر ، هریرت : ۲۶۱ ، ۴۰۰ .
 ستانلایسکی : ۱۶۰ .
 سرور ، ملکه : ۱۱۲ ، ۱۲۰ .
 سعد ، جرجین : ۱۷۹ .
 سید پاشا : ۲۵ .
 سکریپ : ۳۰۵ .
 سلامة ، ابراهیم : ۲۷ .
 سلطان پاشا : ۱۰۸ .
 سلم ، نژاد : ۱۵۴ ، ۱۵۶ .
 سلیمان ، داود : ۱۷۰ .
 نسیمیه ، راهب : ۶۶ .
 ساطع ، صمیم : ۱۱۲ ، ۱۲۰ ، ۱۲۴ ، ۱۲۶ ، ۱۳۳ ، ۱۴۴ ، ۱۵۱ ، ۱۵۴ .
 ساطع ، میلا : ۱۲۶ .
 السورول : ۳۱۵ ، ۳۱۶ ، ۳۱۷ ، ۳۳۴ .
 صیر ، احمد : ۱۸۴ ، ۱۸۹ .
 سورف کلبیس : ۷ ، ۱۵۴ .

توما گس : ۱۵۸ .
 دومیرج : ۲۰ .
 الدوجی : ۳۶۱ .
 دیان ، میلیا : ۱۴۴ ، ۱۵۴ .

ذ

زاسین : ۵۳ ، ۶۴ ، ۹۵ ، ۹۷ ، ۱۰۰ ، ۱۰۴ ، ۱۱۷ ، ۱۵۴ ، ۲۱۰ ، ۲۱۱ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ ، ۲۱۴ ، ۲۱۵ ، ۲۱۶ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۶ ، ۲۸۹ ، ۲۸۹ ، ۲۹۶ ، ۳۱۰ ، ۳۱۷ ، ۳۱۹ ، ۳۳۴ .
 زاهد پاشا : ۵۸ .
 الزامی ، عبد الرحمن : ۳۳۴ .
 زباط ، انطون (الاب) : ۱۵۴ ، ۳۱۷ .
 زباط ، شکری : ۱۸۵ .
 زحی ، محمود : ۱۲۰ .
 زوق ، قطعی : ۷۰ ، ۱۲۴ .
 زوق الله ، قولا : ۱۵۶ ، ۲۴۱ ، ۲۵۴ ، ۲۵۹ .
 زغدی پاشا : ۳۳۳ .
 « ، عبد الرحمن : ۱۵۴ ، ۱۷۶ ، ۱۸۱ .
 زغید ، نژاد : ۲۶۰ .
 الزهیدی ، جرجین مرقس : ۳۱۴ .
 زحان ، محمد زغید : ۱۰۲ .
 زکلی ، محمود : ۱۷۷ .
 زکزی ، ابراهیم : ۱۵۶ ، ۱۸۲ ، ۱۹۶ ، ۲۵۶ ، ۲۶۲ ، ۲۹۸ ، ۳۳۲ ، ۳۳۳ .
 زوبسون ، انوار : ۷۸ .
 « ، جورج : ۲۸ .
 زولفی : ۲۷ .
 زوستان ، احمد : ۷ .
 زودانو ، مراد : ۱۰۵ ، ۱۰۸ ، ۱۱۲ .

سولم ، الشيخ علي : ١١٢ .

سيلان : ١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٣ ، ١٦٤ .

ش

شارلمان : ٣١٨ .

غامبوليون : ٢٠ .

الشامي ، الشيخ أحمد : ١٢٩ ، ١٢٢ ، ١٢٣ .

شهادة : سلم : ٥٥ .

شمير ، اصطرون : ٥٢ .

شريدان : ٨٠ .

الشرعي ، حسن بلقا : ١٠٨ .

شريف بلقا ، علي : ١٢٧ ، ١٢٨ .

شيب ، صيريلون : ٦٥ .

شقيق بلقا ، أحمد : ١١٦ ، ١٢٣ ، ١٢٧ .

١٣٣ .

شقيق ، محمد : ٤٤٤ .

شقيقة التبليغ : ١٦١ .

شفاير ، شاكز : ٥٣ .

شكري ، الله : ٥٦ .

ش ، يوسف : ١٧١ .

شعكبير : ٧ ، ١٢٨ ، ٢٢٢ ، ٢٢٧ .

٢٣٠ ، ٢٣٢ ، ٢٣٦ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ .

٢٤٣ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٩ ، ٢٥٢ .

٢٥٣ ، ٢٥٤ ، ٢٥٥ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ .

٢٦١ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٣٠٨ ، ٣٢٥ .

٣٢٣ ، ٣٥٣ .

الشفلون ، بطرس : ٩٧ ، ١٨٥ .

شز : ٥٨ .

شلي ، علي : ٤٠١ .

شلي ، جاك : ٩٢ .

الشبل ، سلطان : ٥٢ .

شمس ، توفيق : ٦٩ .

الشمس ، حبيب : ٥٣ .

شمس ، اندي : ٦٤ .

شو ، برنارد : ١٥٦ ، ٢٥٦ ، ٢٩٩ .

٣٥٣ .

شوقي ، أحمد : ٢٦٠ ، ٢٦٩ ، ٣٠٢ .

٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٨ ، ٣٠٩ ، ٣٣٢ .

٣٣٣ ، ٣٤٧ ، ٣٥٣ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ .

٣٨٣ ، ٤٥١ .

الشوري ، داود مرعي : ٣٨٤ .

شيانو ، هورد : ١٤٥ .

شينو ، لويس : ٣٩ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٣ .

٥٤ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٣٣٤ .

ص

صائر (سليمان) : ٢٢٥ ، ٣٦٥ .

صادق ، لارس : ١٧٣ .

صبي بلقا : ٦٢ ، ٦٥ .

صبي ، ابراهيم : ٢٠٣ ، ٢٠٤ .

صقل ، عبد الرحمن : ١٣٤ .

صلي الدين ، محمود : ٤٥٢ .

صلاح الدين الايوبي : ٢٢٧ ، ٣٢٨ ، ٣٣٠ .

صنوع ، يعقوب : ٨٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٣ ، ٨٥ ، ٨٧ .

٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٤ .

٩٣٣ ، ٩٣٤ ، ٩٣٥ ، ٩٤٤ ، ٩٤٥ .

٩٤٦ ، ٩٤٨ .

صوفان ، هاري : ١٢٩ ، ١٣٠ .

صوفي ، اسكتلور : ١١٢ ، ٢٦٥ ، ٢٦٦ .

٤٤٠ .

ض

ضاهر السر : ٣٠٣ ، ٥٣١٠ .

ضيا بلقا : ٦٤ ، ٦٩ .

ضيف ، شوقي : ١٤ .

ط

طارق بن زياد : ٣١١ : ٣١٢ .

الطيب ، ابراهيم : ١٢٥ .

طراد ، نيب سليم : ٥٨ .

طرازي ، فيلب : ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٣ .

٦٩ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٢٢٥ .

طلحات ، زكي : ٣٩ ، ١٢٤ ، ١٦٧ .

٢٦٩ ، ٢٦١ .

طنوس ، جورج : ١٢٤ ، ١٣٣ ، ١٧١ .

ع

النايد ، احمد مزت باشا : ١٢٠ .

النازار ليم : ٣٤٣ .

النبادي ، محمد : ٣٢٦ .

نبلس حلي : ٥٣ ، ٢٦١ ، ٢٦٧ ، ٥٣٢٧ .

نعام ، اساعيل : ١٢٦ ، ١٣٢ ، ٤٠٧ .

النباسة (اخت الزيد) : ٣٧٠ .

نيد الحيد (السلطان) : ٦٨ ، ٢٦٧ .

٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٨ ، ٣٤٩ ، ٣٥٢ .

نيد الرحمن انصار : ٣٦٩ .

نيد الرحيم ، محمد : ١٨١ ، ١٨٢ .

نيد الفتاح ، الشيخ محمد : ٨٤ .

نيد القنوس ، محمد : ١٨١ .

نيد الحلب ، محمد : ٣٢١ .

نيد الملك ، اسكنو جرجس : ١٩٦ ، ٢٣٢ .

نيد للمم ، اساعيل : ٢٥٩ .

نيد ، ابراهيم : ٩٢ ، ٩٣ .

نيد ، طائوس : ٨ ، ١٣٢ ، ١٩٦ .

٢٦١ ، ٢٤٢ ، ٢٥٤ ، ٢٦٠ .

نيد ، محمد : ٣٣٧ ، ٤١٢ .

نيد بن الايرس : ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

نشان ، محمد : ١٢١ .

نراقي ، احمد : ١٠٨ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ .

٣٥١ .

نزن ، محمد : ١١٢ .

نزيوز ، محمد علي : ١٧٩ .

نزمي ، قنعي : ١٨٠ .

نزيز باشا : ٤٤ .

نصمت ، داود : ١٨١ .

نصاالله ، امين : ١٢٩ ، ١٧٠ ، ٢٥٩ .

٣٤٦ ، ٣٥٢ .

نصاالله ، سليم : ١٧٠ ، ١٧٨ .

نعت ، محمد : ١٨٣ ، ١٩٦ ، ٢٢٢ .

٢٢٣ ، ٢٣٠ ، ٢٣٥ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ .

النقاد ، مجلس محمود : ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٤٤ .

نقيل ، احمد : ٦٢ ، ١٢٤ .

نكاشة ، زكي : ١٤٣ .

نكاشة ، عبدالله : ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٤٣ .

نلي ، مصطفى : ١٧٣ .

نلي بك الكبير : ٣٠٣ ، ٣٠٤ ، ٣٠٥ .

٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٥٣٠٩ ، ٥٣١٠ ، ٣٣٣ .

نمر ، محمد : ٤١٢ .

ننايت ، نيد الازاق : ١١٩ ، ١٢٠ ، ١٣٧ .

ننرة : ٣١٥ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ .

ننحوري ، سليم : ١٣٤ .

نيد ، مؤيد : ١٢٩ ، ١٥٤ ، ١٧١ ، ١٧٢ .

١٧٦ .

نيسوي ، جيه : ١٢٧ .

غ

غانم ، عسكري : ٣٨٣ .

الغبراء ، الشيخ سيد : ٦٨ .

غلوش ، احمد احمد : ٢٣٨ .

ليل : ١١٠ ، ١١٢ .
لين ، افراد : ٧٤ ، ٩٢ .

م

المأمون : ٣١٨ ، ٣٢٠ .
مايرو ، زكي : ٦٠ .
مارك اعطوني : ٣٥٣ .
الملازمي : ابراهيم : ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٦١ .
مالي ، يوسف : ١٣٦ .
مالي ، ليلى : ١١٢ ، ١١٩ .
مبارك ، علي بلقا : ٤٣ .
مكرم ، احمد : ١٢٩ .
مكرم ، حسن : ١٧٣ .
محمد علي بلقا : ١٩ ، ٧٧ ، ١٠٢ .
محمد ، عبد الطيف : ٣٢٩ .
محي الدين : ١١٢ .
مدحت بلقا : ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ .
١٢٥ .

المنور ، جميل نقة : ٣٦٥ .
مراد ، محمود : ١٨١ .
مروحي ، محمد عبد المعطي : ٣٧١ .
مزاوي ، الطون : ٥٦ .
محمود ، محمد : ١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠٢ .
٢٠٣ ، ٢٢٥ .
مسكوي ، اسكندر : ١٦٩ .
مصافي ، هولا : ١٧٠ .
المصري ، الشيخ حسن : ١١١ ، ١١٢ .
المصري ، حسين عيب : ٦٩ .
مفتي كامل : ٣١٠ ، ٣٣٧ .
مطران ، خليل : ١٢١ ، ١٣٢ ، ١٥٤ .
٢٢٥ ، ٢٣٤ ، ٢٣٦ ، ٢٤٤ ، ٢٤٥ .
٢٤٦ ، ٢٤٧ ، ٢٤٨ ، ٢٥١ ، ٢٥٩ .
٢٦٠ ، ٢٦١ .
المطوف ، عيسى اسكندر : ١٧٤ .

كريم ، محمد (اليد) : ٣٤٠ .
الكسار ، الشيخ محمد : ١١٢ .
كليب : ٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣٢٣ .
كليب : ١٩ ، ٢٧ .
كليوباتر : ٣٥٣ .
كمال ، فائق : ٦٤ ، ٣٥٢ .
كتمان ، حسني : ٦٩ ، ٧٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ .
كتمان ، نجيب : ١٣ .
كورن : ٢٩٥ ، ٢٩٧ ، ٧٠٤ ، ٢٠٥ .
٢٠٦ ، ٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢١٠ ، ٢٢٦ .
٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٣٠٥ ، ٣١٦ ، ٣٢٦ .
كوكلان (الاب) : ٣٣٣ .
كوكلان (الابن) : ٣٣٣ .
كوكز : ٢٦١ .
كوهين ، زكي : ٥٢ .
كوهين ، سليم : ٥٢ .
الكيلاي ، ابراهيم : ٦٩ ، ٧٠ ، ١٢٣ .

ل

لايروي : ٤٢٢ .
لاجونكيو : ١٧ ، ٢٧ .
لاروش : ١٥٨١ .
لام ، غارلس : ٢٥٩ .
لام ، ماري : ٢٥٩ .
لامارين : ١٠٥ .
لاسون : ٤٢٢ .
لطيف ، رشيد : ١٧٠ .
لويان : ٢٦١ .
لويتر ، جول : ٢١٥ .
لوريه ، سكور : ٢٨١ .
لوي : ١١٢ .
لويس الرابع عشر : ٢١٨ ، ٢٢٤ ، ٢١٩ .
٤٣٣ .

مباركشي ، يوسف : ٥٢ .

المصري ، محمد : ١١٦ .

المصري ، أنيس الخوري : ٣٣٢ ، ٣٥١ .

٣٥٢ ، ٣٩٦ ، ٤١٥ .

ملحة ، بشارة : ١٧٢ .

الحبي ، خليل : ١٢٤ .

متنور ، محمد : ٢٦٠ .

الفلوطي : ٢٤٩ ، ٢٥٠ .

الميل ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٣٢٩ .

موسى ، الفردي : ١١٦ .

مولير : ٧٧ ، ٢٧٧ ، ٣٥٠ ، ٦٩ ، ٦٤ ، ٧٩ .

٨٠ ، ٨٣ ، ٨٩ ، ١٢١ ، ١٥٥ ، ١٩٨ .

١٩٩ ، ٢٠٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٠٣ .

٢٠٤ ، ٢١٨ ، ٢٦٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥ .

٢٦٧ ، ٢٧٣ ، ٢٧٤ ، ٢٧٥ ، ٢٧٦ .

٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ٢٨٠ ، ٢٨١ .

٢٨٢ ، ٢٨٣ ، ٢٨٥ ، ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

٢٩٠ ، ٢٩٦ ، ٢٩٦ ، ٢٩٧ ، ٢٩٨ .

٢٩٩ ، ٣٠٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٢ ، ٣٠٣ .

٣٠٤ ، ٣٠٥ ، ٣٠٦ ، ٣٠٧ ، ٣٠٨ .

٣٠٩ ، ٣١٠ ، ٣١١ ، ٣١٢ ، ٣١٣ .

٣١٤ ، ٣١٥ ، ٣١٦ ، ٣١٧ ، ٣١٨ .

٣١٩ ، ٣٢٠ ، ٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٣ .

٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٢٧ ، ٣٢٨ .

٣٢٩ ، ٣٣٠ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٣ .

٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٣٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٨ .

٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٣ .

٣٤٤ ، ٣٤٥ ، ٣٤٦ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ .

٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٥٣ .

٣٥٤ ، ٣٥٥ ، ٣٥٦ ، ٣٥٧ ، ٣٥٨ .

٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦١ ، ٣٦٢ ، ٣٦٣ .

٣٦٤ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ .

٣٦٩ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ .

٣٧٤ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٧٧ ، ٣٧٨ .

٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨١ ، ٣٨٢ ، ٣٨٣ .

٣٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٨٧ ، ٣٨٨ .

٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ .

٣٩٤ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ، ٣٩٧ ، ٣٩٨ .

٣٩٩ ، ٤٠٠ ، ٤٠١ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ .

٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ .

٤٠٩ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٣ .

٤١٤ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤١٧ ، ٤١٨ .

٤١٩ ، ٤٢٠ ، ٤٢١ ، ٤٢٢ ، ٤٢٣ .

٤٢٤ ، ٤٢٥ ، ٤٢٦ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ .

٤٢٩ ، ٤٣٠ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ ، ٤٣٣ .

٤٣٤ ، ٤٣٥ ، ٤٣٦ ، ٤٣٧ ، ٤٣٨ .

٤٣٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ .

٤٤٤ ، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ .

٤٤٩ ، ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٥٣ .

٤٥٤ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٥٧ ، ٤٥٨ .

٤٥٩ ، ٤٦٠ ، ٤٦١ ، ٤٦٢ ، ٤٦٣ .

٤٦٤ ، ٤٦٥ ، ٤٦٦ ، ٤٦٧ ، ٤٦٨ .

٤٦٩ ، ٤٧٠ ، ٤٧١ ، ٤٧٢ ، ٤٧٣ .

٤٧٤ ، ٤٧٥ ، ٤٧٦ ، ٤٧٧ ، ٤٧٨ .

٤٧٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٨٣ .

٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٤٨٦ ، ٤٨٧ ، ٤٨٨ .

٤٨٩ ، ٤٩٠ ، ٤٩١ ، ٤٩٢ ، ٤٩٣ .

٤٩٤ ، ٤٩٥ ، ٤٩٦ ، ٤٩٧ ، ٤٩٨ .

٤٩٩ ، ٥٠٠ ، ٥٠١ ، ٥٠٢ ، ٥٠٣ .

٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٦ ، ٥٠٧ ، ٥٠٨ .

٥٠٩ ، ٥١٠ ، ٥١١ ، ٥١٢ ، ٥١٣ .

٥١٤ ، ٥١٥ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٨ .

٥١٩ ، ٥٢٠ ، ٥٢١ ، ٥٢٢ ، ٥٢٣ .

٥٢٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦ ، ٥٢٧ ، ٥٢٨ .

٥٢٩ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ ، ٥٣٢ ، ٥٣٣ .

٥٣٤ ، ٥٣٥ ، ٥٣٦ ، ٥٣٧ ، ٥٣٨ .

٥٣٩ ، ٥٤٠ ، ٥٤١ ، ٥٤٢ ، ٥٤٣ .

٥٤٤ ، ٥٤٥ ، ٥٤٦ ، ٥٤٧ ، ٥٤٨ .

٥٤٩ ، ٥٥٠ ، ٥٥١ ، ٥٥٢ ، ٥٥٣ .

٥٥٤ ، ٥٥٥ ، ٥٥٦ ، ٥٥٧ ، ٥٥٨ .

٥٥٩ ، ٥٦٠ ، ٥٦١ ، ٥٦٢ ، ٥٦٣ .

٥٦٤ ، ٥٦٥ ، ٥٦٦ ، ٥٦٧ ، ٥٦٨ .

٥٦٩ ، ٥٧٠ ، ٥٧١ ، ٥٧٢ ، ٥٧٣ .

٥٧٤ ، ٥٧٥ ، ٥٧٦ ، ٥٧٧ ، ٥٧٨ .

٥٧٩ ، ٥٨٠ ، ٥٨١ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ .

٥٨٤ ، ٥٨٥ ، ٥٨٦ ، ٥٨٧ ، ٥٨٨ .

٥٨٩ ، ٥٩٠ ، ٥٩١ ، ٥٩٢ ، ٥٩٣ .

٥٩٤ ، ٥٩٥ ، ٥٩٦ ، ٥٩٧ ، ٥٩٨ .

٥٩٩ ، ٦٠٠ ، ٦٠١ ، ٦٠٢ ، ٦٠٣ .

٦٠٤ ، ٦٠٥ ، ٦٠٦ ، ٦٠٧ ، ٦٠٨ .

٦٠٩ ، ٦١٠ ، ٦١١ ، ٦١٢ ، ٦١٣ .

٦١٤ ، ٦١٥ ، ٦١٦ ، ٦١٧ ، ٦١٨ .

٦١٩ ، ٦٢٠ ، ٦٢١ ، ٦٢٢ ، ٦٢٣ .

٦٢٤ ، ٦٢٥ ، ٦٢٦ ، ٦٢٧ ، ٦٢٨ .

٦٢٩ ، ٦٣٠ ، ٦٣١ ، ٦٣٢ ، ٦٣٣ .

٦٣٤ ، ٦٣٥ ، ٦٣٦ ، ٦٣٧ ، ٦٣٨ .

و

- واسف : محمد : ۱۶۲
- واسف : محمود : ۳۷۶
- وراثت : جورج : ۲۸
- وصفي : عمر : ۱۶۱ ، ۱۶۲ ، ۱۶۳
- وصفي : محمد شريف : ۱۸۱
- وهي : قدوس : ۱۸۵
- وهي : علي : ۱۱۱
- وهي : يوسف : ۱۷۶

ي

- اليازجي : ابراهيم : ۲۹۸
- اليازجي : خليل : ۲۸۹ ، ۲۹۰ ، ۲۹۱
- اليازجي : فصيل : ۲۹۸ ، ۳۳۲ ، ۳۶۰
- اليازجي : فصيل : ۲۹۸
- اليازجي : فصيل : ۳۴۰
- يکن : احمد : ۷۷
- يوسف : ۳۶۱ ، ۳۶۲ ، ۳۶۳
- يوسف (القني) : ۳۹۱ ، ۳۹۲
- يوسف : علي : ۱۲۹
- يوسف : قهر : ۳۵۳

الاماكن والبلدان

باريس : ١٤٧ : ١٢٩ : ١١٠ : ٩٩	I	
٣٣٣ : ١٥٣		
البحر : ٣٩٩	الارضية (حي)	١٨٠ : ٢٥٠ : ١٩ : ١٨٠
بلوك : ٣٧		١٣٧ : ١١٠ : ٨٩
بلدان : ٣٧٩ : ٣٧٩	الاستاذة	١٢٦ : ١٢٠ : ٦٨ : ٦٦ : ٦٦
بكتيا : ٥٦	الاستاذة	١٣٢ : ٢٥٠ : ٢٢ : ٢١
بلاس : ١١١		١١٠ : ١٠٠ : ٩٨ : ٩٦ : ٥٤ : ٤٩
البحرية : ١٤٤		١٠٨ : ١٠٧ : ١٠٤ : ١٠٣ : ١٠٢
بنا : ١٨٥ : ١٠٥		١١٧ : ١١٥ : ١١١ : ١١٠ : ١٠٩
بن سرف : ١٦٩ : ١٦٩ : ١٦٠ : ١١١ : ١١١		١٢٦ : ١٢٣ : ١٢٠ : ١١٩ : ١١٨
بر سيد : ١١١		١٥٢ : ١٤٣ : ١٣٧ : ١٣٥ : ١٢٨
بيت القدس : ٣٢٨		١٦٨ : ١٥٦ : ١٥٥ : ١٥٤ : ١٥٣
بروت : ٣١ : ٣٣ : ٣٥ : ٣٨ : ٤٤		١٧٨ : ١٧٣ : ١٧١ : ١٧٠ : ١٦٩
٤٥ : ٤٦ : ٤٧ : ٤٨ : ٤٩ : ٥٣ : ٥٤		٧١٠ : ١٨٤ : ١٨٣ : ١٨٠ : ١٧٩
٥٥ : ٥٦ : ٥٧ : ٥٨ : ٥٩ : ٦٥ : ٦٥		٤٣٤ : ٣٤٠
١٠٠ : ١٤٠ : ١٥٢ : ١٥٤ : ١٥٧	اسيرط	١٨٣ : ١٦٩ : ١٢٨ : ١١٠ : ١١٠
٣٦٥ : ٣٨٢ : ٤١٥ : ٤٢٣ : ٤٤٠	اشيلية	٢٩٩ : ٢٩٨
ت	الاهلية (بروت)	٥٢١
تركيا : ٣٥٢	الاعلى	٣١١ : ٣١٠ : ٢٩٨ : ٢٦٨ : ٣١٢
تونس : ١١٢		
تيرل (نوي) : ١٠٧	اورو	٣٨٧ : ٢٧١ : ٢٠٤ : ١٥٨
	ايطاليا	٤٣٢ : ٣٧٢ : ٦٣ : ٤١ : ٣٧
	ب	
	باب روما	١٢٥ : ٦٦ : ٦٢
الجلسة الاميركية : ٤	باب الحاية	٦٥
جديعة مرطوز : ٦٦	باب الشرية	١٠٠

جران اوربان (معلم) : ٢٥٠ .

الجراند بلو : ١١٠ .

جرجا : ١٧٢ .

الجزائر : ١١٧ .

الجيزة (بيروت) : ٣٨ .

جنية الالادي : ١٢٥ ، ٦٦ .

ح

حطين : ٣٢٧ .

حلوان : ١١٠ ، ١٢٨ .

حديقة ووزني : ٣١ .

حديقة القصاص : ١٤٠ .

حلب : ٣٢١ .

حلوان : ١٣٢ ، ١٥٦ ، ١٧٢ .

الحيرة : ٢٩٤ .

خ

خان الكرك : ٦٧ .

د

دمشق : ٥٨ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٦ .

دما : ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١١٩ .

دما : ١٢٠ ، ١٢١ ، ١٢٥ ، ١٤٠ ، ٢٠٥ .

دما : ٢١٠ ، ٢٢٥ ، ٢٢٣ .

دمفور : ١٠٥ ، ١١٠ ، ١٨٣ .

ديباط : ١٠٥ ، ٤١١ .

و

وشيد : ١٣٥ ، ٤١١ .

ز

زح : ٥٣ .

الزائين : ١٠٥ ، ١١١ ، ١٢٨ .

زال واجورث : ٧٠ .

س

سلطنة (قلا) : ٣٥٢ .

سجود : ١٧٩ .

سورج : ١٠١ ، ١١٠ ، ٢٦ ، ٥٨ ، ٦١ .

سورج : ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٩ ، ١٠٤ ، ١١٠ .

سورج : ١١١ ، ١١٨ ، ١٢٠ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .

سورج : ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٦ .

سورج : ١٧٠ ، ١٨٦ ، ٣٢٨ ، ٣٣٥ ، ٣٦٥ .

سورج : ٣٦٦ ، ٤٤٥ .

سوطاج : ١٧٢ .

سيدي جابر : ١٥٢ .

ش

الشام : ٣٢ ، ٦٢ ، ٦٨ ، ١٢٠ ، ١٢١ .

الشام : ١٣٩ ، ١٤٠ ، ٣٠٣ ، ٣٠٤ .

الشوك : ٣٢٨ .

ص

صور : ٣٩٥ .

صيدا : ٣١ .

الصين : ٣٧٥ .

ظ

طرابلس (لقرب) : ٣١٤ .

طرسوس : ٣٢١ ، ٣٢٢ .

ططا : ١٠٥ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٨ .

ططا : ١١٩ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٣٧ ، ١٧٢ .

ططا : ١٨٣ ، ١٨٥ ، ١٨٦ .

ع

العنة الخضراء : ١١٩ ، ١٢٨ .

العراق : ٢٩٤ ، ٣٩٩ .

مكا : ٣٠٣ ، ٣٠٩ ، ٥٣٠ .

ف

فرنسا : ٢٧ : ١٥٣ : ١٥٥ : ١٥٩ : ١٦٣ : ١٦٤ : ١٨٢ : ٣٠٢ : ٣٣٣ : ٤٤٦ : ٣٤٠ .

فلسطين : ٣٢٨ : ٣٣٥ : ٣٤٠ : ٤٤٤ : ١٦٩ : ١٣٧ : ١٢٠ : ١١١ : ١٦٩ : ١٣٧ : ١٢٠ : ١١١ .

ق

القاهرة : ١٨ : ٢٠ : ٢٥ : ٣٢ : ٤٦ : ٤٧ : ٥٤ : ٧٣ : ٧٤ : ٧٧ : ٧٨ : ٨٠ : ٨١ : ٩٥ : ٩٦ : ١٠٠ : ١٠٤ : ١٠٩ : ١١٠ : ١١١ : ١١٢ : ١١٧ : ١١٨ : ١١٩ : ١٢٠ : ١٢٦ : ١٢٧ : ١٤٢ : ١٤٣ : ١٤٥ : ١٦٤ : ١٦٥ : ١٦٦ : ١٦٩ : ١٧٠ : ١٨١ : ١٨٤ : ١٨٥ : ٣٥١ : ٤٠٣ : ٤٢١ : ٤٣٢ : ٤٤٤ .

قديس : ٣٦٥ .

القسطنطينية : ٣١١ : ٣٦٣ .

قصر حابدين : ٨٠ .

قصر القبة : ٩٢ .

قصر المنارة : ١٥٣ .

قصر النيل : ٨٢ .

لبنة زحلة الاخوان : ٥٦ .

قرية : ٦١١ .

ك

كازينو الطليان : ٦٥ .

الكرك : ٣٢٨ .

كرمت : ٣٤٧ : ٣٤٨ .

الكنزار (مبنى) : ٢٥ .

كفر شفا : ٥٦ .

كنيسة للسانا : ٣٨ .

كنيسة مار مارون : ٤٠ .

كرم حادة : ١٨٥ .

ل

لايتن : ٤ : ٥ : ١٠ : ١١ : ٢٦ : ٣١ : ٤٥ : ٥٨ : ٦١ : ٦٣ : ١٣٨ : ١٣٩ : ١٤١ : ١٤٢ : ١٥٢ : ١٥٦ : ١٧٠ : ١٨٦ : ٢٦٥ : ٢٩٤ : ٣٦١ : ٣٦٢ : ٣٦٦ : ٣٩٥ : ٤٢١ : ٤٢٢ : ٤٤١ : ٤٤٥ : ٤٤٦ : ٤٥١ .

لندن : ١٣٤ : ٢٥٦ : ٢٩٩ .

ليغورنو : ٧٧ .

م

مناخيا (مبنى) : ٢٤٨ .

الحق الكبرى : ١١١ .

مصر : ٤ : ٥ : ٩ : ١٠ : ١١ : ١٧ : ١٨ : ١٩ : ٢٢ : ٢٣ : ٢٦ : ٢٨ : ٤٤ : ٤٥ : ٤٦ : ٤٧ : ٤٨ : ٦٣ : ٦٢ : ٦٤ : ٧٠ : ٧٣ : ٧٦ : ٧٧ : ٧٨ : ٧٩ : ٨٣ : ٩١ : ٩٢ : ٩٤ : ٩٦ : ٩٦ : ٩٦ : ١٠٤ : ١١٥ : ١١٨ : ١٢٠ : ١٢١ : ١٢٣ : ١٢٥ : ١٢٦ : ١٢٨ : ١٣٣ : ١٣٥ : ١٤٠ : ١٥٢ : ١٥٩ : ١٦٠ : ١٧١ : ١٨٢ : ١٨٦ : ٢٠٤ : ٢٢٧ : ٢٣٢ : ٢٥٦ : ٢٦٥ : ٢٨٣ : ٢٨٤ : ٢٩١ : ٣٠٢ : ٣٠٣ : ٣٠٧ : ٣١٠ : ٣١١ : ٣٣٣ : ٣٣٦ : ٣٣٧ : ٣٣٩ : ٣٤٠ : ٣٥١ : ٣٥٣ : ٣٩٢ : ٤١٠ : ٤١١ : ٤٣٢ : ٤٣٨ : ٤٣٩ : ٤٤٠ : ٤٤١ : ٤٤٤ : ٤٤٥ : ٤٤٦ : ٤٤٨ : ٤٥١ : ٤٥١ : مصر الجديدة : ٤١١ .

منصوره : ١٠٥ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٨ ،	بيت لحم : ١٠٥ .
١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٧ ، ١٤٧ ، ١٨٣ ،	ن
١٨٥ .	
منوف : ١٨٣ .	ولا القس : ٤٣٢ .
الحيا : ١١١ ، ١٢٠ ، ١٢٨ ، ١٣٧ ،	ي
١٨٣ .	
الموسكي : ٢٠ .	البرقان : ٣٤٧ ، ٣٤٩ .

الجمعيات والمدارس والاندية

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|
| • جمعية البنّاء الادب : ١٧٨ | • جمعية العهد الوثيق : ١٨٣ |
| • الانفاق : ١٧٩ | • النون : ٥٨ |
| • الاتحاد الثقافي الادبية : ١٨٤ | • مشارق التمدن : ١٨٣ |
| • الاتحاد المصري : ١٨٣ | • المعارف الادبية : ١٧٧ |
| • الاتحاد والترقي : ٣٤٤ | • الحامد الخيرية : ٥٥ |
| • الاخلاص : ١٨٣ | • نزعة الماعلات : ١٧٩ |
| • الجمعية الارثوذكسية الخيرية : ٥٥ | • جمعية النهضة الادبية الخيرية : ١٨٤ |
| • جمعية اللغة الادبية : ١٨٤ | • شركة هراء الروم الكاثوليك : ١٠٣ |
| • ثقلي الادبي : ١٧٨ | • المدرسة الاسرائيلية : ٥٢ |
| • تهذيب النشأت : ١٨٣ | • الاسعافية : ٥٣ |
| • الجمعية الخيرية في المنيا : ١٨٣ | • الاموية (مططا) : ١٨٦ |
| • الخيرية السورية الارثوذكسية : ١٧٧ | • الطبرية كية : ٥٣ |
| • الخيرية المارونية (بكينا) : ٥٦ | • مدرسة الثلاثة اثار : ٥٣ |
| • : : : ١٨٣ | • جمعية الآداب المصرية : ١٨٥ |
| • : : : ٥٥ | • : : : ١٨٥ |
| • جمعية الراجلة الاسلامية : ١٨٤ | • : : : ١٦٦/١٥٢/٥٣ |
| • روضة الادب : ١٨٣ | • المدرسة الخيرية الثانوية : ٢٥٠ |
| • زهرة الآداب (بيروت) : ٥٥ | • الخيرية الاسلامية : ١٨٤ |
| • : : : ١٨٣ | • الخيرية التبجيلية (المصورة) : ١٨٥ |
| • السراج الخير : ١٧٩ | • مدرسة دير الشرفة : ٣٩٥/٥٢ |
| • الجمعية السورية العلمية : ٥٤ | • الروم الكاثوليك : ١٨٥ |
| • جمعية هراء الآداب : ١٨٣ | • زهرة الاحسان : ٥٣ |
| • الصندق السياسي : ١٨٣ | • الزاوية : ٦٢ |
| • البروة الوثقى : ١٧٣ | • : : : ١٨٥ |

- | | |
|--------------------------------|--------------------------------|
| • ١٨٥ : جية الجاح التوفيقية | • ٧٨ : مدرسة القنن والمناحات |
| • ٥٢ : المدرسة الوطنية (بيوت) | • ١٨٥ : الفوز للتوفيق |
| • ٥٩ : ٥٣ : المدرسة اليسوعية | • ١٨٥ : ج. القبطي |
| • ١٨٦ : مدرسة الآباء الافريقين | • ١٨٥ : كوم حادة الحيرة الحرة |
| • ١٥٢ : نادي خريجي مدارس النور | • ١٨٥ : الماسي الحيرة القبطية |
| • ١٧٧ : نادي المعارف | • ١٠٩ : الجاح الحيري التوفيقية |

المسارح ودور التمثيل

عدن : ١٨٠ .	الادبيون : ١٥٨ ، ٣٣٣ .
قاعة كويليانو : ١١٠ .	ألباله وروال (مصر) : ٢٥ .
الكليودى باريس : ١٤٩ ، ١٥٦ .	» » (باريس) : ٢٧ .
الكوميدي فرانسيز : ٣٣٣ .	البراديزو : ١١٠ .
اللوثر : ٢٠٣ ، ٣٣٣ .	برتاليا : ١٤٣ ، ١٥٦ ، ٣٥١ .
مسرح الجمهورية والفنون : ١٨ .	البرولياما : ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١١٧ ، ١٦٩ .
مسرح اسكندر فرج (تياترو عبد العزيز) :	٢١٠ .
١١١ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٤٢ ، ١٧٢ .	تياترو عباس : ١٤٣ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٧٩ .
١٨٠ ، ١٨١ .	» لردى : ١٣٧ .
مسرح حديقة الأريكة : ١١٨ ، ١٣٧ .	» ثورة الدانوب : ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٨ .
١٤٣ ، ١٥٥ .	التياترو المصري : ١١٩ .
المرح الحر : ٣٣٣ .	» الوطني : ٨٤ .
مسرح الحمراء : ١٥٥ .	دار الاوبرا المصرية : ٢٥ ، ٢٨ ، ٤٥ ، ٤٧ .
» الفن : ٣٣٣ .	١٠٢ ، ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٧ .
» القاهرة (Teatro del Cairo) : ٢٠ .	١٣٩ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٧ .
» البالي (ملها) : ١١٩ .	١٧٧ ، ١٨٣ ، ١٨٥ ، ٢٦١ .
» القرداحي : ١١٩ ، ١٨٣ .	دار التمثيل المصري : ١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤١ .
» الكوميدي : ٢٥ ، ٢٨ .	١٤٢ ، ١٤٣ ، ١٤٨ ، ١٧٢ .
ملعب زهرة سورية : ٥٦ ، ٥٧ ، ٣٣٤ .	دار التمثيل المصري الجديدة : ١٤٣ .
	زيتيا : ٢٥ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ١٠٤ ، ١٠٥ .
	١٠٨ ، ١١٠ ، ١١٦ ، ١٣٦ ، ١٥٤ .
	١٦٦ ، ١٦٩ ، ١٧٧ ، ١٧٨ ، ١٨٤ .

الفرق والجمعيات التمثيلية

- جمعية الاتحاد التمثيلية : ١٧٣ .
- أحياء التمثيل العربي (بيروت) : ٥٧١ .
- » » » (مصر) : ١٧٣ .
- أحياء التمثيل : ١٨٠ .
- اصهار : ١٨١ : ٤٤٦ .
- ترقى التمثيل العربي : ١٨٠ .
- التمثيل الوطني : ١٨١ .
- هي التمثيل : ١٨٠ .
- جوق ابيض وحجازي : ١٤٣ ، ١٥٦ .
- الاتحاد الوطني : (داود سليمان) : ١٧٠ .
- » » » (عروس ليريد) : ١٧٣ .
- الاتحاد الوطني : ١٧٣ .
- الجوق الادبي العربي : ١٧٣ .
- جوق اسكندر لروح (الجوق المصري) : ١٧٩ ، ١٣٧ .
- الجوق الاسكندري العربي (رشيد لطيف) : ١٧٠ .
- الجوق الاسكندري العربي : ١٧٣ .
- جوق التمثيل الاسكندري : ١٧٣ .
- » » » المصري : ١٧٣ .
- » » » : ١٧٤ .
- حبيب الياس تمثيل المزي : ١٧٣ .
- حلوان العربي : ١٣٢ .
- الجوق الممثلة : ١٧٠ .
- جوق زهرة الشرق : ١٧٣ .
- الجوق السوري الجديد : ١٧١ .
- جوق السورود الوطني : ١٦٩ .
- » » » مصر : ١٧٣ .
- جوق شبان مصر الوطني : ١٧٠ .
- جوق الشرق الجديد : ١٧٣ .
- الجوق الشرقي : ١٧٢ .
- جوق الشيخ سلامة : ١٤١ .
- » » » حجازي : ١٤٢ .
- الجوق العربي الاسكندري : ١٧٣ .
- » » » الجديد : ١٣٢ .
- » » » : ١٧٢ .
- » » » التمثيل : ١٧٣ .
- جوق الفلاح الوطني : ١٧٩ .
- » » » الكناز الوطني : ١٧٠ .
- » » » مصر الوطني : ١٧٣ .
- الجوق المصري العربي : ١٧٢ .
- جوق مصطفى امين : ١٧٣ .
- الجوق الوطني الحر : ١٧٢ .
- » » » المصري : ١٦٨ .
- شركة التمثيل : ١٧٣ .
- » » » الادبي : ١٧٠ .
- » » » العربي : ١٣٢ ، ١٤١ .
- » » » الكبرى : ١٧٣ .
- » » » المصرية : ١٧٣ .
- فرقة عبد الرحمن وهدي : ١٨٢ .
- » » » الثبات : ٣٥٣ .
- الكوميدي فرانس : ٢٧ .
- المجتمع الاخوي التمثيل : ١٨٠ .
- مجتمع تمثيل مصري : ١٧١ .
- عمل الملاح الادبي التمثيل : ١٨٠ .

المسريات

- الأبنون الصغار : ١٠٤ .
 لوتال فرساي : ٤٤٤ ، ٤٣٣ ، ٨٥٠ .
 الأبنون المنصب أو الكابروال سيون : ١٣٩ .
 لوراج الاحرار : (٣٤٣ - ٣٤٥) .
 أسير (نصير جلال) : ١٧١٨ ، ٢١٩ - ٢٢٠ .
 أسير (واسين) : ١١٠ ، ١٠٩ ، ٦٤ .
 استياد اللينس جرجس : ٥٣ .
 الاسكنر : ٥٥ .
 اسكنر الاكبر (نصير جلال) : ٢١٨ ، ٢٢١ .
 اسكنر الكنول : ٥٨ .
 أمير كرمويل : ٣٣٢ .
 اسلاك : ٥٥ .
 الافريقية : ١٣٠ ، ١٥٥ .
 القاية (نصير جلال) : ٢١٨ ، ٢١٩ - ٢٢٠ .
 السكر في الجبل في الزمان القديم : (٣٨٤ - ٣٨٧) .
 افان الطرب في عيالات السبب وشجاعة العرب : ١٧٨ .
 امراء لبنان : ٥٥ .
 الامير أبو العلا : ١٢٧ .
 الامير حسن : ١٣٦ .
 الامير سليم : ٣٣٢ .
 الآباء والبنون : ٤١٥ .
 آدم وحواء : ٥٥٨ ، ٥٥٧ ، ٣٨٧ - ٣٩١ .
 آمنة على المونة : ٨٥٠ .
 ابدالوهم ملك صيدون : ٥٤ .
 ابطال الحرية : (٣٤١ - ٣٤٢) .
 المصورة : ٣٣٢ .
 الابن الحارق لليلة : ١٧٢ .
 ابن الخائن : ٥٤ .
 ابن الفاح : ١٣١ .
 ابن السمول : ٥٣ .
 ابن القصب : ١٣٨ ، ١٤٧ .
 ابن والي : (٣٢٥ - ٣٢٧) .
 ابنة حارس السيد : ١٣٠ .
 ابو الحسن المفلح أو مارون الرعيد : ٣٥ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٦٦ ، ٧٠ ، ٩٥ ، ٩٨ ، ٩٩ .
 ١٠٤ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٣ ، ١٣٤ ، ١٤٧ ، ١٤٩ ، ١٨٥ ، ٣٦٧ - ٣٧١ .
 ابو خولعه : ٣٣٢ .
 الامتياز القريب : ١٣٨ .
 الاحبب : ١٥٥ .
 احسان الانسان : ٥٢ .
 احلام العاقين : ١٩٦ ، ٢٣٩ - ٢٤١ .
 اغرة الحياء : ٥٣ .

- الأمير عمود لجل شاه السيم (الشاه عمود) :
 ١١٦٠ ، ٧٠ ، ١٦٦ (٣٧٤ - ٣٧٦) .
 الأمير مسعود : ١٠٦ .
 أميرة الأفندي : ٣٣٢ .
 الأميرة جنيف : ٥٦ .
 الأميرين : ١٨٣ .
 إنهاء الزمان في حرب القوة والويلان : (٣٤٧
 - ٣٥٠) .
 اصغار الدنيا أو حادثة الامة الاسرائيلية :
 ٥٢ .
 الانتقام : ١١٧ .
 الانتقام العموي : ١٣٠ .
 القنومناك (ترجمة ادب اسحق) : ٥٨ ،
 ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١٨٣ ، ١٩٦ (٢١٥
 - ٢١٨) .
 القنومناك (راسين) : ١٥٤ ، ٦٤ .
 د (ترجمة طه حسين) : ٢٢٥ .
 الس الجليس : ١١٦ ، ١١٧ ، ١٤٢ .
 اوله او حيل الرجال : ١٤١ ، ١٨٠ ، ١٩٦ ،
 (٢٤٥ - ٢٦١) .
 اوديب : ١٥٤ ، ١٥٥ .
 الاولولار : ٤١٧ .
 الايان : ١٥٦ ، ١٥٨ .
 البازية الحصاد : ١٠٩ .
 البليل (باتري) : ٤١٦ .
 البليل (عبد شقيق) : ٤٤٤ .
 البليل (مولير) : ٦٩ ، ٨٩ ، ١٤١ ،
 ١٤٢ ، ٣٦٩ ، ٤١٦ ، ٤٤٢ ،
 ٤٤٣ ، ٤٤٠ .
 البليل (مارون القناش) : ٣٣ ، ٣٥ ، ٤١ ،
 ٤٥ ، ٤٦ ، ٩٠ ، ٩٤ (١٦٦ - ١٢٢) ،
 ٤٢٩ ، ٤٤٠ ، ٤٤٣ ، ٤٤٨ .
 البليخين (اصل مضحك) : ١٠٣ .
 البليو : ٣٣٢ .
 البربري : ٨٥ .
 برج فل : ١٥٥ .
 البرج الحائل : ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٤٢ .
 بروفس ايام تركون القام : ٣٦٥ .
 بروفس ايام يوليوس قيصر : ٣٦٥ .
 بطرس الاكبر : ١٧٨ ، ١٨٥ .
 بطل ناليا : ١٧٧ .
 البطال الجبرل : ١٧٧ .
 بطرخ الامل : ١٧٩ .
 بذات التواريخ وبذات الحدود : ١٥٦ .
 بذات الاختيد : ٣٣٢ .
 بذات اليوم : ٣٣٢ .
 البورصة : ٨٥ .
 بيريس : ٢٩٧ .
 بيزارو : ٣٣٢ .
 بيكاليون : ١٠٩ .
 الطاج : ٣٣٢ .
 لاجر البندقية : ٢٦١ ، ٣٠١ .
 بيكيت الضمير : ١٤٢ .
 ترويض النمرة : ٣٣٢ .
 لبا : ٥٥ ، ١٤٢ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ، ١٤٧ ،
 ليلة القلوب في ميوب : ١٨٣ ، ١٩٦ ،
 (٢٢٢ - ٢٢٤) ، ٢٣٥ .
 القسيس : ١٨٤ .
 تلوك : ٥٧ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ٢٨ ،
 ١٤٢ ، ١٤٨ .
 تذيب الغرام : ١٧٩ .
 تيورلوك : ٣٣٢ .

ث

- قارات العرب : (٢٧٠ - ٢٧٢) : ٢٨٩ ،
الغزاة : ٢٧٣ ، (٢٨٨ - ٢٨٩) : ٢٩٠ ،

ج

- جابر مشات الكرام : ١٨٣ ،
الجمال الصليب : ١٩٦ ، ١٠٩ ، (١٩٩ -
٢٠٣) .
جراهموار : ١٥٥ ، ١٧٢ ،
الجزم الحقي : ١٣٨ ، ١٤٧ ،
جريح يروت : ١٥٤ ،
الجهلاء المبعين بالظلم أو حات الكاري يا سيد :
(٤٣٨ - ٤٣٥) .

ح

- الحاكم ياس الله : ١٥٧ ، ٣٣٢ ،
الحب الشريف : ١٧١ ،
الحب والسداة : ١٩٦ ، (٢٣٨ - ٢٣٩) ،
حرب الوردتين : ٥٣ ، ٣٦٥ ،
حسن العواقب : ١٣٨ ،
الحشاشين : ٨٥ ،
سند الوداد : ١٨٣ ،
الحكيم الطيار : ١٩٦ ، (٢٠٣ - ٢٠٤) ،
حم القوك (سينا أو عدل القيص) : ١٩٦ ،
(٢٠٨ - ٢١٠) ،
حم منتصف لية صيف : ٢٩٥ ،
حلوان والبليل والاميرة الاسكنرانية : ٨٥ ،
حمدان : ١٦٩ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، (٢٦٧ -
٢٧٠) ،
حزة الخيال : ١١٧ ،
حماسة امرىء القيس بن حجر : (٣٢٤ -
٣٢٥) ،
حياة مهليل بن ربيعة او حرب البسوس : (٣٤١ -
٣٢٤) .

خ

- خاتم العقيق : ١٨٣ ،
الخضاح والحب : ٥٨ ،
الخل الولي : ١١٦ ،
الخلين الرقيقين : ١٠٩ ، ١٦٩ ،
خزائن : ١٥٧ ،
خيانة الوزراء : ١٨١ ،

د

- داويد جرك : ١٨٢ ،
داود الملك : (٣٩٣ - ٣٩٤) ،
داود وديوان : ٥٣ ،
دخول الحرام من ذي خروجه : ٣٣٢ ،
الدرام الحمراء : ١٦٦ ،
الدرة البهية : ٣٣٢ ،

ذ

- ذات الحمر : ١٠٩ ،

ز

- زاس تور وشيخ البلد والقواس : ٨٥ ،
زينة بن زيد المكنم : ٤٢ ، ١٣٠ ،
زينة وعطرة : ١٣٠ ،
الزجاج بعد اليأس : ١٣٦ ،
الزجل الحلال او شجاع فيزياد : ١٣٠ ،
زجلان من قيردا : ٢٩٥ ،
زداميس (انظر طائفة) : ١٣٦ ،
الزهد والبرامكة : ٥٤ ، (٣١٧ - ٣٢١) ،
زومير وجوليت : ١٢٨ ، ١٣٧ ، ١٨٠ ،
٢٥٩ ، ٢٩٥ ،
زوي بلاس : ١٥٦ ،
زويوليتو : ٢٨ ، ١٨٠ ،
زوشيليو : ٣٣٢ ،

البيد : ١٦٩ ، ٢٠٤ ، ٢٢٥ ، ٢٩٧
 . ٣١٩ ، ٣٢٦
 الجف والقم : ٥٨
 سيف النصر : ٥٨

ش

النب الجاهل الكبير : ٥٧ ، (٣٩٧) -
 . (٣٩٩)
 الكتاب المبرور : ١٧٩
 غارل السبع : ١٥٣ ، ١٥٤
 غارلان : ١٠٠ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٣٠ ،
 ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٣
 غاؤول وداد : ٥٣
 الشجاع الجان : ١٧٩
 الشرف والفرام : ١٣٠
 الشرف الياباني : ١٥٦ ، ١٥٨
 الشب والقمير : ١٧١
 عفاء المحين : ١٢٨
 ششون ودلية : ٣٣٢
 شلي (Cenci) : ٤٠١
 شامة العرب : ١٧٩ ، (٣٨٠ - ٣٨٢)
 عباد نجران : ٥٣
 عباد القرام : ١٣٦ ، ١٣٩ ، ١٤٨
 ، ١٦٩ ، ١٩٦ ، (٢٢٧ - ٢٢٩)
 عباد الوطنية : ١٤٢
 مبرزاد : ٣٦٧
 عبيد العرش : ٢٧١
 عبيد الوفا : ٥٤
 عبيدة الطاف : ١٧٩ ، ١٨١ ، ١٨٤
 شيخ البه : ٨٨
 الشيخ الجاهل : ٤٢
 الشيخ علي الكلب : ١٧٩
 الشيخ مطوف : ١٥٥ ، (٢٧٣ - ٢٨٠)
 . ٢٨٥

زازا : ٤٩٥
 الزية : ١٨٣
 زينة : ٨٩ ، ٨٥
 زفاف هنر : ١٠٨
 الزواج بانثوت والخيال المكروث : ٤٤٤
 زواج الناصر : ٦٤
 زلوييا ملكة مصر : ١٠٩ ، ١١٠ ، ١٣٨
 الزوج الحائن (بالإيطالية) : ٩٢
 زواللي جوجوق : ٦٤
 ذوبة البحر : ١٩٦ ، ٢٢٢ ، (٢٣٠ -
 ٢٣٢)
 ذوجة الأب : ٨٥

س

الساحر الهندي : ١٠٩ ، ١١٠
 الساحرة : ١٥٥ ، ١٥٨
 سجين الباسيل : ٣٣٢
 السر الكثير : ١٣٨
 السر الحافل (أوديب) : ١٦٩
 السلاسل المعلقة : ٩٣
 السلطان صلاح الدين وملكة أورعلي : ١٥٦
 ، ١٥٧ ، (٣٢٧ - ٣٣٩) ، ٣٣٤ ، ٤٠٩
 السلطان محمد الفاتح : ١٨٣
 السليط الحنود : ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٥
 ، ٩٩ ، ٤٢١ ، (٤٢٢ - ٤٣٠)
 السمود أو وفاة العرب : (٣١٥ - ٣١٧) ،
 ٣٢٤
 سميراميس : ١٧٨
 سقا : ٣٢٦
 سيدا مرع الامرائي العقال وخيالة ان ذر :
 ١٨٥
 سيدا مداوية مع عبد الملك بن مروان : ١٨٥

الشيخ وشاح وصباح وفوت الارواح : ١١٦ .

ص

صالح مامل الحفيد : ١٣٠ .

الصدانة : ٨٥ .

صدق الاخاء : ١٣٨ ، ١٤٢ ، (٤٠٢) -

(٤٠٥) .

صدقا : ٥٣ .

سرقة الطفل : ٣٣٢ .

المراب المتمم : ١١١ .

صلاح الدين (نبي الحداد) : ١٣٨ ، ١٣٩ .

١٤٢ ، ١٦٩ ، ١٧٨ ، ١٧٩ .

منع الجبل : ١٠٣ .

الصيدلية : ١١٦ .

ض

ضحية الفوايح : ١٣٨ ، ١٤٢ ، ١٤٨ .

ضحية القسم : ١٣٠ .

ضربة مفرقة : ١٧٧ .

الفرقات : ٨٦ ، ٨٥ .

ضرب الفريين : (٤٠٨ - ٤٠٩) .

ط

طارق بن زياد : ١٨٠ .

الطيب وكرم الله : ٢٦٣ ، ٢٨٩ .

الطيب المصوب : (تعريب نبي الحداد) :

(٢٦٣ - ٢٦٥) ، ٢٨٩ .

الطيب المصوب : (تعريب أسكنو صلي) :

(٢٦٥ - ٢٦٧) .

طوطوف : ٦٤ ، ٨٩ ، ١٥٤ ، ١٥٥ ، ٢٧٤ .

٢٨٥ ، ٢٩٠ .

الطوال حول الارض : ١٣٠ .

ظ

الظنوم (او حفظ الوداد او سليم واسمها) :

١٠٥ ، ١٠٤ ، ١٩٩ ، ١٠٤ ، ١٠٩ ، ١٣٧ ،

١٦١ ، ١٧٩ ، ٢٤٨ .

ع

عاقبة الحد : ١٧٨ .

عاقبة الصيابة وفاق الحياض : ١١٧ .

غالة المكر وعاقبة القدر : ١٠٩ ، ١١٠ .

١٨٣ .

عاطف بك : ٦٤ .

عائلة : ٤٥ ، ٦٦ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٠٩ .

١١٠ ، ١١٦ ، ١٢٥ ، ١٢٧ ، ١٣٦ .

١٥٥ ، ١٥٦ ، ١٦٩ ، ١٧٨ ، ١٨٣ .

عبد الحميد والستور : (٣٤٥ - ٣٤٧) .

عثرات الآمال او اللز المعيد : ١٧١ .

عظا (ال) : ٥٣ ، ٦٤ ، ٢٢٦ .

عياب الاحبار : ١٣٠ ، ١٨٥ .

عيب وغريب (خيال الفل) : ٤٣٩ .

عداوة الامرين او عدل الخليفة : ١٣١ .

عدو الشعب : ٣٣٢ .

الذراء المختونة : ١٤٧ .

العرب : ١٨٤ .

عزة بنت الخليفة : ٣٣٢ .

منق الاخوان : ١٦٩ .

عليل : ١٥٤ ، ١٥٥ ، ١٦١ ، ١٧٨ .

(٢٤٥ - ٢٤٩) ، ٢٥٢ ، ٢٥٩ .

٢٦٠ ، ٢٦٥ ، ٢٧١ .

عجلة الموت : ١٤٢ .

عنة الدين او ولادة : ١١٦ .

الغور الغافل : ١٤٢ .

عقبة : (٣٧٧ - ٣٧٨) .

عجال الحجاب : ٣٣٢ .

يذر أرنكث اليهود : ١١٠ ، ١٠٩ ، ١١٠
يذر : ٣٣٤ .

ق

القائد المصري : ٣٣٢ .
قلب المرأة : ١٥٧ ، ١٥٨ .
قيس وليلى : ٥٤١ .
قيصر وكليوباترا : ١٥٦ ، ١٩٦ ، (٢٥٦ -
٢٥٨) ، ٣٣٢ .

ك

الكابروال سيمون : ١٥٥ .
كارو البشر : ٢٨٥ ، ٤٢٥ ، ٤٢٩ .
كلويوليس : ١٩٦ ، (٢٤٩ - ٢٥١) .
الكنسوب : ٩٩ ، ١٠٥ ، ١٨٠ .
كركيان والبخيل : (٤٤٠ - ٤٤٢) .
كسرى والعرب : ٥٣ .
كشال : ٦٤ .
كليوباترا : ١٧٩ .
كليوباترة : (٣٥٣ - ٣٥٦) .
كورولافوس : ٢٥٩ .
كوكب المشاق : ٥٦ .
الكوكت دي كولانج : ١٣١ .

ل

لباب الترام (مقريعات) : ١١٧ ، ١٩٩ ،
(٢١٥ - ٢١٥) ، ٢٧٤ ، ٣٨٣ .
لاء الصين : ١٣١ .
القس الشريف : ١٣٧ ، ١٣٨ .
اللاء المانوس في حرب البوس : (٣١٤ -
٣١٥) .
لويس الحادي عشر : ١٥٤ ، ١٥٥ .
لجلى : ٨٤ .
لية الزفاف : ١٧٢ .

اللم التكم ار كيد الحسود : ١١٠ ، ١٦٩ .
علي يك او ليا هي دولة المالك : (٣٠٢ -
٣٠٩) ، ٣٣٣ .
عتر : ١١٦ .
عتره : (٣٧٩ - ٣٨٠) .
عتره البسي : ١٠٩ .
عتره بن عداد : ١٨٤ .
مواطف البنين : ١٣٩ ، ١٤٢ ، ١٤٧ .
المواطف الشريفة : ١٣٠ ، ١٤٢ .
ميشة الخامس : ١٥٥ .
الميلة الهندية : ٥٣ .

غ

غاية الانسلس : ١٣٩ ، ١٤٢ .
غرام واتهام (الجيد) : ١٣٨ ، ١٩٦ ،
(٢٠٨ - ٢٠٦) .
غرائب الصدف : ٩٥ ، ١٨٣ .
غزوة راس نور : ٨٥ ، ٨٨ .
غزوة مصر : ٨٣ ، ٨٥ .
الغيرة الوطنية : ١٨٣ .

ف

الفارس الاسود : ٥٤ .
فاطمة : ٩٣ .
فاعة الحرية : ١٧١ .
الفتاة الخرساء : ٥٢ .
فتاة البحر الباسي : ١٨٣ .
فتح الانسلس : (٣١٠ - ٣١٤) .
فراق الساعين : ١٧٨ .
الفرج بيد الضيق : ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٠ .
فرسان العرب : ١٠٨ ، ١١٠ .
الفرز الجيد : ١٨٣ .
في سبيل الاستقلال : ١٧٢ .
في سبيل الوطن : ١٥٨ .

م

- ماري تيودور : ١٣٠ ، ١٤٢ ، ١٥٥ .
 الماسون : ١٧٧ .
 مباحثات الطلاق : ١٧٢ .
 المحلفات : ٤٧٧ .
 المكري القليل : ٤٧٤ ، ٤٤٣ .
 مجنون ليل : ١١٨ ، ١٧٩ .
 محسن الزهور : ١٧٩ .
 محسن الصدف : ١٠٩ ، ١١٥ ، ١٤٢ ، ١٦٩ .
 المحامي بالان : ٢٠ .
 محمد علي : ١٨٤ .
 المقدمين : (٤٣٠ - ٤٣٢) .
 مقدم الفاتين : ٢١ .
 مدرسة الأزواج : ١٥٥ ، ٢٧٣ ، (٢٨٤ - ٢٨٥) .
 مدونة البناء (محمد جلال) : ١٥٥ ، ٢٧٣ ، (٢٨٥ - ٢٨٧) ، ٢٩٠ .
 مدونة البناء (مولير) : ٤٣٤ .
 مرآة الحناء : ١٨٠ .
 المروعة والولاء : ٥٥ ، ١٠٩ ، ١١٥ ، ١٦٩ ، ١٧٧ ، ٢٨٩ ، (٢٩٤ - ٢٩٨) ، ٣٦١ .
 المريض الوهمي : ١٠٩ ، ١١٠ .
 المرف : ٥٣ .
 المشهور : ٤٧٢ .
 مصر الجديدة : ١٥٦ ، ١٥٨ ، (٤٠٩ - ٤١٤) .
 مصر القديمة : ١٨٤ .
 مضحك الملك : ١٥٥ .
 مقام البناء : ١٢٨ ، ١٣٧ .
 مقام الآباء : ١٣٨ ، (٤٠٥ - ٤٠٨) .
 الخندق بن جاد : ٥٨ ، ٢٥٦ ، (٢٩٨ - ٣٠٢) .

المحلي التتبع : (٤٣٨ - ٤٤٠) .

- مناور الجن : ١٣٨ ، ١٤٢ .
 مقال مصر احد عراي : ١٣٠ ، (٣٣٦ - ٣٣٩) ، ٣٥١ .
 مقتل ميودس لوفيه اسكندر وارسطولس : ٥٣ ، (٣٥٦ - ٣٦١) .
 مكائد الغرام : ١٣٠ .
 مكبت (ترجمة محمد طفت) : ١٩٦ ، (٢٣٥ - ٢٣٧) ، ٢٥٩ .
 مكبت (ترجمة عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس عبد الملك) : (٢٣٢ - ٢٣٥) .
 مكبت (ترجمة خليل مطران) : ٢٦١ .
 ملثني الخيلتين : ١٢٧ .
 الملك بختصر : ١٦٩ .
 الملك الحارس : ١٨٣ .
 الملك البادل الظاهر بيرس : ١٨٤ .
 ملك فارس : ٥٢ .
 الملك لير : ٢٥٩ ، ٢٦٢ ، ٣٠٨ ، ٣٣٢ .
 الملك الخلامي : ١٨٠ .
 ملك المكامن : ١٣٨ .
 الملك الصبان : ٣٣٢ .
 الملك هرمس : ١٨٥ .
 المليل : ٥٣ .
 مولير مصر وما يشاهده : ٨٥ ، ٩٣ ، (٤٣٢ - ٤٣٥) .
 ميترينات : ٩٥ ، ٩٧ ، ١٦٩ ، ١٧٧ .
 ميديا او على الباغي لثور الفرائر : ١٠٩ .
 مي (هوراس) : ١٦ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ١٩٦ ، (٢٠٤ - ٢٠٦) .

ن

- نابليون : ١٥٦ .
 نابليون بونابرت : (٣٣٩ - ٣٤١) ، ٣٤٦ .

- لآكر الجليل : ٥٦ ، ٦٤ ، ٦٥ ، ١١٦ .
 ثلاثة ملكة الحفر مع جذية ملك العرب : ٥٥ .
 نتيجة الراساني : ١٤٧ ، ١٤٨ .
 شبيبة النمل : ١٨٣ .
 انشاء السالمان (نمبر جلال) : ١٥٥ ، ٢٧٣ .
 (٢٨٠ - ٢٨٤) : ٢٨٥ .
 د (ترجمة حبيب الخوي) : ٢٩٠ .
 تلح الرهي : ١١٨ .
 نكبة البرامكة : ٥٣ .
 نكبات الحموي : ١٨٤ .
 انهم المجلس : ٧٠ .
 هارون الرشيد مع الامير قائم بن ايوب وقوت
 القلوب (او القلوب بالتبسة) : ١٨٣ .
 (٣٧١ - ٣٧٣) .
 هارون الرشيد مع اس الجليس : (٣٧٣ -
 ٣٧٤) .
 هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد
 (قرام الحوك او الصياد) : ١٠٩ ، ١١٠ .
 ١٧٨ ، ١٧٩ : (٣٧٦ - ٣٧٧) .
 هراقل : ٢٦٧ ، ٢٦٩ .
 همل : ١٣٨ ، ١٤٢ ، ١٤٨ ، ١٧٩ .
 ١٩٦ ، (٢٤٣ - ٢٤٩) ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ .
 ٢٦١ ، ٢٦٢ .
 هاء العين : ١٣٨ .
 هند بنت الملك الشمان بن الحضر ملك العرب :
 ٣٧٢ .
 هنري الخامس : ٢٦٢ .
 هنري الرابع : ٣٠٨ .
 الحموي الطوسي : ١٨٤ .
 الحموي والوط : ٣٩٩ - ٤٠٢ .
 هرداس : ١٥٤ ، ٢٢٦ ، ٢٩٧ .
 الحراري : ٣٣٢ .
 ٣
 ودية الايمان في خواصي لبنان : (٣٦١ -
 ٣٦٤) .
 وشاح : ٦٥ .
 الوطن : ١٨٤ .
 الوطن اوسلته : ٦٤ ، ٣٥٢ .
 الوطن والحرية : ٨٥ ، ٨٨ ، ٩١ .
 وفاء السموح : ٥٤ .
 الولدان الشريدان : ١٣١ .
 ي
 يليمثان : ١١٧ .
 يوديت : ١٦٤ ، ١٨٠ .
 يوسف : ٥٤ .
 يوسف بن يعقوب : ٣٦٥ .
 يوسف الحنين : ٥٤ ، ١٠٩ ، (٣٩١ -
 ٣٩٣) .
 يوسف الحنين بن يعقوب : ٥٢ .
 يوسف الصديق : ٣٩١ .
 يوليوس قيصر (ترجمة سامي الجريديني) : ١٩٦ ،
 (٢٥٢ - ٢٥٥) .
 يوليوس قيصر (ترجمة محمد حدي) : (١٩٦ ،
 (٢٥١ - ٢٥٢) .

الكتب والجرائد والمجلات*

- الأعالي (ج) : ٢٧٩ -
 الأهرام (ج) : ٩١ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ١٦٠ ، ١٩٦ ، ١٩٧ ، ١٩٨ ، ١٩٩ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١١٢ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١١٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٧ ، ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٣٣ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٤٢ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ١٥٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٦٩ ، ١٧٢ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٨ ، ١٨٠ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ١٨٨ ، ١٨٩ ، ٣٣٤ ، ٣٥١ .
 الأمام (ج) : ١٥١ .
 ب
 بلاطة الانكليز : ٢٦١ .
 ت
 تاريخ آداب اللغة العربية : ١٨ ، ٢٧ ، ٣٩ ، ٦٠ ، ١٠٦ ، ١٧٨ ، ١٨٧ .
 تاريخ الادب التركي : ٦٩ .
 تاريخ الازمنة (الوحي) : ٣٦١ .
 تاريخ الاساذ الاسام : ١٠٠ ، ١٠٧ ، ٢٣٨ .
 تاريخ الموسيقى العربية : ٧٠ ، ١٢٤ ، ١٧٣ .
 تاريخ الصحافة العربية : ٥٩ ، ٦٠ ، ٦٣ ، ٦٩ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٢٢٥ .
 تاريخ يوسيفوس اليهودي : ٣٥٣ ، ٣٦٥ .
 التجربة (ج) : ٤٩ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٦ .
 I
 الادب العربية في الربع الاول من القرن العشرين : ٦٠ .
 الادب العربية في القرن التاسع عشر : ٣٩ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥٩ .
 الاجال : ٢٦١ .
 ابو ظفارة : ٩٢ .
 الاتحادات الادبية في العالم العربي الحديث : ٣٣٢ ، ٣٥١ ، ٤١٥ .
 الاتحاد النجالي (ج) : ١٥١ .
 الاحوال (ج) : ١٥١ .
 الادب الفرنسي في عصر القوي : ٢٩٠ ، ٣٣٤ .
 ادباء العرب في الاندلس وعصر الايبات : ٣٩ .
 الاربعة روايات من قلب الليترات : ٢٧٣ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ .
 اورد ليمان : ٣٩ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٦٠ ، ٤٤٣ .
 الاربيكية (ج) : ٩٠ .
 الاغاني : ٣١٦ ، ٣٢٥ ، ٣٣٤ .
 الاصبية ديكتو (ج) : ٨٩ .
 اهل لية ولية : ٦٤ ، ١٢٧ ، ٢٧٢ ، ٣٦٦ ، ٣٦٧ ، ٣٦٨ ، ٣٧٠ ، ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٣٧٣ ، ٣٧٥ ، ٣٧٦ ، ٣٨٣ ، ٤٤٩ .
 الايفانة : ٣٣٣ .

(ج) : جريدة و (م) : مجلة

تحريم المرأة : ٤١٢ .

التربية : ٢٦١ .

تثايف حاروك : ٢٦١ .

التوراة : ٣٩٣ .

تأويات أدبية بين الشرق والغرب : ٢٧ .

ث

ثمرات الفنون (ج) : ٥٨ .

ج

الجامعة (م) : ٦٠ ، ٣٢٩ ، ٤١٠ .

الجريدة (ج) : ٣٢٩ .

الجلان (م) : ٣٩١ ، ٤٠ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٥٠ .

١٠٦ ، ٩٥ ، ٦٠ .

ح

حاضر المصريين أو سر آخرم : ٤١٢ .

حديث عيسى بن هشام : ٤١٢ .

حسن العواقب أو غادة الزاهرة : ٤١٥ .

حلة مصر : ٢٧ ، ١٧ .

حياتنا لتتجلى : ١٤٧ ، ١٥١ ، ١٦٧ .

١٧٥ ، ٢٦٧ ، ٣٣٣ .

خ

خطب الشام : ٦٩ ، ٧٠ ، ١٢٤ .

خراطير الخيال وأملاد الزوجدان : ٢٢٩ .

د

دائرة المعارف الإسلامية (المعق) : ٣٩ .

الدر المختار في طبقات ويات الحضور : ٤١٥ .

١٠٧ ، ٢٢٥ ، ٦٠ .

ديوان عمر الآسي : ٥٧ ، ٦٠ .

ذ

ذات القرب الايش : ٢٦١ .

ذات الحور : ٤١٢ .

ز

زهايات الخيام : ٢٦١ .

الزمالك (م) : ٦٩ ، ١٢٣ ، ١٧٤ .

الزمالك الزينية : ٤١٥ .

رسائل التادي : ٢٦١ .

روابط الفكر والروح بين الغرب والفرجة :

٤٤٣ .

الروايات القليلة في علم القترائية : ١٩٦ .

(٢١٨ - ٢٢١) : ٢٢٦ .

ز

زهره اللديين : ٢٧٨ .

الزهور (م) : ٥٩ ، ١٦٦ .

ح

الأتوداي ريفير (ج) : ٧٩ ، ٨٦ ، ٩٢ .

الشار (م) : ١٠٦ ، ١١٣ ، ١٧٤ .

سجلات الاويرا الحرة : ١٠٦ ، ١١٤ .

١٢٣ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ١٨٧ .

سفر لتكوين : ٨٦ ، ٣٩٠ ، ٣٩١ .

سلالة النديم : ١٨٩ .

سلسلة الكنايات (م) : ٤١٥ .

سلسلة الكنايات في اطبايب الروايات (م) :

٤١٥ .

سبح الامير : ٤١٢ .

ش

- الشراع (م) : ٤٠ ، ٣٩١ .
 شعراء معروفيتهم في الجبل الثاني : ٤٤٤ .
 الشفاء (م) : ١٣٣ ، ١٣٤ .
 شوقي على المسرح : ٣٦٥ .
 الشوقيات : ٣٣٣ .
 الشيخ سلامة حجازي : ١٥٠ .
 الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأييده : ١٢٤ .

ص

- الصورة : ٢٦١ .

ع

- عجائب الآثار في التراجم والأخبار : ٢٧ ، ١٩ .
 العصر الجديد (ع) : ٤٩ .
 العهد الجديد : ٣٣٤ ، ٣١٦ .
 على مسرح التمثيل : ٧٥٩ .
 التراجم النماة في الأدب العربي الحديث : ٣٥٢ .

غ

- الغزو النازية في الأسرة اليازجية : ١٧٤ .
 ضمن لبنان : ١٠٥ .

ق

- قبح الطول : ٣٣٥ ، ٣٣٤ .
 أصول في الأدب والفن : ٤٤٤ .
 القياحة (ع) : ٦٩ ، ٧٠ ، ١٢٣ ، ١٢٤ .
 قيلم ميتة : ٢٤٢ .

ك

- قلب الرجل : ٤١٢ .

ك

- الكتاب (م) : ٣٩١ ، ١٢٤ ، ١٣٤ .
 الكتاب القوي لبرجان خليل مطران بك : ٢٦١ .
 الكتاب المقدس : ٣٩١ ، ٣٩٢ .
 كراسات التاريخ العربي : ٢٧١ .
 فكواكب (م) : ١٦٧ ، ١٦٥ ، ٢٦٠ ، ٣٥٢ .
 كورش ملك الفرس : ٤١٥ .
 الكوريه دجيت (ع) : ١٨ .

ل

- اللقاء (ع) : ٦٩ ، ٢٢٩ ، ٣٣٧ .
 لبيبت (ع) : ٨٩ .

م

- مئة السيدات والرجال (م) : ٣٣٥ .
 مئة مفسرة الفواصات الشرقية والأفريقية (م) : ١٣٣ ، ١٣٤ .
 مجمع الاطال : ٣٣٤ .
 مجمع الممرات : ٤٩ ، ٥٩ .
 محاضرات النعوة الجبالية : ٥٩ .
 المحروسة (ع) : ٤٩ ، ١٠٢ ، ٣٢٩ .
 مختارات المفطوطي : ٢٦١ .
 مذكراتي في نصف قرن : ١٢٣ ، ١٣٣ .
 المرأة الجديدة : ٤١٢ .
 المشرق (م) : ٥٩ ، ٦٠ ، ٣٣٤ .
 مصر (ع) : ١٠٠ ، ١٠٢ ، ٣٢٩ .
 مصر الفتاة (ع) : ٣٢٩ .
 مصر للمصريين : ٥٥ .
 المصريون المحدثون - حياتهم وخطابهم : ٩٢ .
 مصطلح كابل بأغث الحركة الوطنية : ٣٣٤ .
 المصور (م) : ١٤٤ ، ١٥١ .

ث	مشار الزار : ٤١٧ .
تفنج بشرية : ٢٦٠ .	الحلم العربي (م) : ١٢٣ ، ٧٠ ، ٦٩ .
هـ	الحديد (ج) : ١٥١ .
الحلال (م) : ٣٩ ، ١٠٢ ، ١٠٦ ، ١٢٤ ،	مقالة مأكولي : ٢٦١ .
١٨٨ ، ١٧٤ ، ١٦٦ ، ١٣٣ .	الفتيس (م) : ١٤٠ ، ١٥١ .
و	المتكلف (م) : ١١٣ ، ١١٧ ، ٣٥١ .
الوطن (ج) : ٣٢٩ .	المكتوف (م) : ٤٠١ .
ي	من ذكريات الفن والعشاء : ١٦٧ .
اليويل للنهر نجمة اصهار التنيل والبيتا :	الحجر (م) : ١٤٧ .
١٨٨ ، ١٨٧ .	موسوعة الدين والاخلاق : ٣٩ ، ٤٩ .
	١٦٧ ، ٤٤٤ .
	الموسمي الشرق : ٦٩ ، ١٢٣ ، ١٢٤ .
	الويلدور اجيبيان (ج) : ٩٧ .

الفهرس

مقدمة ٤

القسم الاول

تاريخ المسرح العمومي حتى الحروب العظمى

- ١٧ تمهيد - طلائع المسرح الاوروبي في الشرق
٢٩ الباب الاول - المسرح العمومي في لبنان وسورية
٣١ الفصل الاول - مارون النقاش
٤١ الفصل الثاني - مدرسة مارون النقاش
٥١ الفصل الثالث - المسرح اللبناني بعد آل النقاش
٦١ الفصل الرابع - المسرح العربي في سورية - احمد ابو خليل القباني
٧١ الباب الثاني - المسرح العمومي في مصر
٧٣ تمهيد
٧٧ الفصل الاول - يعقوب صنوع (ابو نظارة)
٩٤ الفصل الثاني - سليم النقاش وجوقة في مصر
١٠٣ الفصل الثالث - فرقة يوسف خياط
١٠٦ الفصل الرابع - فرقة سليمان القرداحي
١١٥ الفصل الخامس - القباني في مصر
١٢٥ الفصل السادس - جوق اسكندر فرح

١٣٥	الفصل السابع - جوق الشيخ سلامة حجازي.
١٥٢	الفصل الثامن - فرقة جورج ابيض
١٦٨	الفصل التاسع - الفرق الصغيرة
١٧٦	الفصل العاشر - مسرح المواء

القسم الثاني

المسرحية في الادب العربي الحديث حتى الحرب العظمى

١٩٣	الباب الاول - الترجمة والتعريب والتنمير
١٩٥	تمهيد
١٩٩	الفصل الاول - الترجمة من الفولسية
١٩٩	أ. مولير
١٩٩	١ - الجاهل المتطرب - ترجمة محمد مسمود
٢٠٣	٢ - الحكيم الطيار - ترجمة ابراهيم صبحي
٢٠٤	ب. كورني
٢٠٤	١ - مي (هوراس) - ترجمة سليم النقاش
٢٠٦	٢ - غرام وانتقام (السيد) - ترجمة نجيب الحداد
٢٠٨	٣ - حلم الملوك (ميئا) - ترجمة نجيب الحداد
٢١٠	ج. واسين
٢١٠	١ - لباب الغرام او الملك متريدات - ترجمة احمد اني خليل القباني
٢١٥	٢ - اندووماك - ترجمة اديب اسحق
٢١٨	٣ - الروايات المنيدة في علم التراجميدة

٢٢٢	٥. فولتير
٢٢٢	١ - تسلية القلوب في رواية ميروپ - ترجمة محمد عفت . . .
٢٢٧	الفصل الثاني - الترجمة عن الانجليزية
٢٢٧	أ. شكسبير
٢٢٧	١ - شهداء القرام (روميو وجوليت) - ترجمة نجيب الحداد.
٢٣٠	٢ - زوينة البحر (العاصفة) - ترجمة محمد عفت
	٣ - مكبث - ترجمة عبد الملك ابراهيم واسكندر جرجس .
٢٣٢	عبد الملك
٢٣٥	٤ - مكبث - ترجمة محمد عفت
٢٣٨	٥ - الحب والصدقة - ترجمة احمد غلوش
٢٣٩	٦ - احلام الماسكين - ترجمة عبد اللطيف محمد
٢٤١	٧ - همكت - ترجمة طانيوس عبده
٢٤٣	٨ - اوغلاو او. حيل الرجال
٢٤٥	٩ - عطيل - ترجمة خليل مطران
٢٤٩	١٠ - كلويلنس - ترجمة محمد السباعي
٢٥١	١١ - يوليوس قيصر - ترجمة محمد حمدي
٢٥٢	١٢ - يوليوس قيصر - ترجمة سامي الجريديني
٢٥٦	ب. برنارد شو
٢٥٦	قيصر وكليوباترا - ترجمة ابراهيم رمزي
٢٦٣	الفصل الثالث - التعريب
٢٦٣	١ - الطيب المنسوب (مولير) - تعريب نجيب الحداد .
٢٦٥	٢ - () () () - اسكندر صقلي
٢٦٧	٣ - حمدان (فيكتور هيجو) - نجيب الحداد .
٢٧٠	٤ - غارات العرب (فيكتور هيجو) - () () ()

الفصل الرابع - التصدير ٢٧٣

- ١ - الشيخ متوف (مولير) - تخيير محمد عثمان جلال . . . ٢٧٣
- ٢ - النساء العائلات ٢٨٠
- ٣ - مدرسة الأزواج ٢٨٤
- ٤ - مدرسة النساء ٢٨٥
- ٥ - التتلاء ٢٨٧

الباب الثاني - التأليف ٢٩١

الفصل الاول - مسرحيات من تاريخ العرب القديم . . . ٢٩٣

تمهيد ٢٩٣

- ١ - المروءة والوفاء - خليل اليازجي ٢٩٤
- ٢ - المستند بن عباد - ابراهيم رزقي ٢٩٨
- ٣ - علي بك - احمد شوقي ٣٠٢
- ٤ - فتح الاندلس - مصطفى كامل ٣١٠
- ٥ - القتيبة المأموس في حرب البسوس - جرجس مرقس الرشيدي ٣١٤

- ٦ - السموه او وفاء العرب - انطون الجليل ٣١٥
- ٧ - الرشيد والبرامكة - الاب انطون رباط ٣١٧
- ٨ - رواية حياة مهمل بن ربيعة - محمد عبيد المطلب وعبد

المطلي مرعي ٣٢١

- ٩ - رواية حياة امرئ القيس بن حجر ٣٢٤
- ١٠ - ابن وائل - شاول ايلا اليسوعي ٣٢٥
- ١١ - السلطان صلاح الدين وملكة اورشليم - فرح انطون ٣٢٧

الفصل الثاني - مسرحيات من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث . . . ٣٣٦

- ١ - مقاتل مصر احمد عراقي - محمد العبادي ٣٣٦

- ٢ - تابلون بوتلرت - امين الحوري ٣٣٩
- ٣ - ابطال الحرية - انطون الجليل ٣٤١
- ٤ - ارواح الاحرار - نسيم العازار ٣٤٣
- ٥ - عبد الحميد والدستور - امين الحوري ٣٤٥
- ٦ - انباء الزمان في حرب الدولة واليونان - محمود فهسي ومحمد توفيق الازهري . ٣٤٧
- الفصل الثالث - مسرحيات من التاريخ العام ٣٥٣**
- ١ - كليوباترة - اسكندر فرح ٣٥٣
- ٢ - مقتل هيرودس لولديه - عبدالله البستاني ٣٥٦
- ٤ - ودیعة الايمان في ضواحي لبنان - يوسف جرجس شبلي . ٣٦١
- الفصل الرابع - مسرحيات من الف ليلة وليلة والتعصم الشامي . . ٣٦٦**
- ١ - ابو الحسن المفضل او هارون الرشيد - مارون اتقاش . ٣٦٧
- ٢ - هارون الرشيد مع الامير غثام بن ايوب وقوت القلوب - احمد ابو خليل القباني ٣٧١
- ٣ - هارون الرشيد مع انس الجليلس - احمد ابو خليل القباني . ٣٧٣
- ٤ - الامير محمود نجمل شاه المعجم - احمد ابو خليل القباني . . ٣٧٤
- ٥ - هارون الرشيد مع قوت القلوب وخليفة الصياد - محمود واصف . ٣٧٦
- ٦ - عفيفة - احمد ابو خليل القباني ٣٧٧
- ٧ - عترة - ٣٧٩
- ٨ - شهامة العرب - علي اتور ٣٨٠
- الفصل الخامس - المسرحية الدينية ٣٨٤**
- ١ - افكار في الجحيم في الزمان القديم - داود مرعي الشويري . ٣٨٤

٣٨٧	٢ - آدم وحواء - الحوري فيلون الكاتب
٣٩١	٣ - يوسف الصديق
٣٩١	٤ - يوسف الحسن - الحوري نعمة الله البجاني
٣٩٣	٥ - داود الملك - بطرس البستاني
٣٩٦	- الفصل السادس - المرحية الاجتماعية
٣٩٦	تمهيد
٣٩٧	١ - الشاب الجاهل الكبير - طنوس الحر
٣٩٩	٢ - الموى والوفاء - زينب فواز
٤٠٢	٣ - صدق الاخاء - اسماعيل عاصم
٤٠٥	٤ - مظالم الآباء - خليل كامل
٤٠٨	٥ - ضرر الضرتين - نخبة قلفاط
٤٠٩	٦ - مصر الجديدة ومصر القديمة - فرح انطون
٤١٦	- الفصل السابع - الملهاة والمزلية
٤١٦	أ . الملهاة
٤١٦	١ - البخل - مارون النقاش
٤٢٢	٢ - السليط المسود - مارون النقاش
٤٣٠	٣ - رواية التمددين - محمد عثمان جلال
٤٣٢	٤ - مولير مصر وما يقاسيه - يعقوب صنوع
٤٣٥	ب . المزلية
٤٣٥	١ - الجلاء المدعين بالعلم - ابراهيم الطيب
٤٣٨	٢ - العلم التمهيس - جورج دخول
٤٤٠	٣ - كركبان والبخل - اسكندر صيغلي

٤٤٥	الطائفة .
٤٥٤	المصادر .
٤٦٠	المراجع العربية .
٤٦٧	المراجع الأفريقية .
٤٧٣	الفهارس العامة .
٥٠٥	الفهرس .

